

ÖRÖKMOZGÓKÉPŰJSÁG

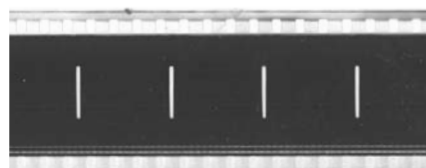
2008. MÁRCIUS

MUSZTER

FILM • TV • DVD



John Rambo



ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum

**MELLÉKLET:
A FILM MŰZEUM
HAVI MŰSORA**

INTERJÚ HARDY MIHÁLLYAL

TÉVÉMŰSOROK A KÖZÉRT

A RAMBO-SZÉRIA • A CSEH ÚJ HULLÁM 2

HOLLAND-FLAMAND FILMEK AZ ÖRÖKMOZGÓBAN



Tisztelt Hölgyeim és Uraim! Kedves Barátaim! *

Köszönöm mindenkinek, hogy eljötték ide. Külön köszönet azoknak, akik lehetővé tették a kiállítás létrejöttét, a KOGART Galériának, a Magyar Nemzeti Filmarchívumnak, a Magyar Filmtörténeti Fotógyűjtemény Alapítványnak és mindenkinek, aki a megvalósításában közreműködött. Remélem örömmel és érdeklődéssel nézik majd végig ezt a gazdag és sokoldalú kiállítást.

Szabó István néhány évvel ezelőtt, azóta is utánozhatatlan hangsúllyal és örömmel kiáltotta világgá a televíziókban, hogy „100 éves a mozi”. Mindenki megszerette ezt a mondatot, élvezte, ahogy ő ezt vígan kimondta, és azért is szerették, mert igaz volt.

Azóta már több mint 100 éves a mozi, és a magyar film is. Élete folytatódik, és tiszteletre méltó, izgalmas, gazdag történelme van.

John Steinbeck azt írta egy beszédében: „amikor igazán rossz kedvem van, engem A TÁJ – VIGASZTAL”. Nos bennünket, személy szerint engem, ez a sok szépség és érték vigasztal, ami ezekben a termekben élénk táru. Vigasztal a tény, hogy a magyar filmnek ekkora hagyománya van, ilyen alkotói voltak, mert akkor teljes erővel hiszem, hogy ez a – Fellini szavával – „hajó” nem áll meg, ilyen munkásai, alkotói voltak, vannak és lesznek is.

Nem ünneprontásból, hanem az ügy komolysága miatt, szeretnék Önöknek idézni pár mondatot abból, amit kedves barátomnak, és tehetséges operatőrtársamnak, Haraszi Zsoltnak írtam a végső búcsúztatásakor.

„A mi életünk, az egész szakma együttes működése, olyan, mint a filmforgatás. Az ember – nemcsak a rendező, az operatőr, hanem mindenki – mindig előző éjjel átgondolja, másnapra milyen feladatai vannak, hogy oldja meg. Aztán kikerkezik a helyszínre, ahol már útközben kiderül, hogy nem süt a nap, hanem esik az eső, hogy valakik késnek, hogy egyik részleg összeveszett a másikkal, szóval semmi sincs úgy, és nem megvalósítható, ahogy előre elképzelte az ember.

Kezdetünk mindent újra gondolni, alkalmazkodni, máshogy megoldani. És aztán egyszer csak felhangzik a varázsszó: Csendet kérek! Felvételt! És akkor minden elcsendesül, hirtelen összeáll, és működik.

Ez az a pillanat, amit a szakma ismer, ez a vérben van. Ezért képes helytállni, összefogni, egymáshoz alkalmazkodni. Ez az ereje. Ez az, amit nehéz másoknak elmagyarázni, hogy mikor van, mikor jön el az a pillanat, ami mindig elkövetkezik, hogy: Csendet kérünk! Felvétel van! Ilyenkor – ahogy Jean Luc Godard mondja – »először mindig le kell hunyni a szemünket, mielőtt újra kinyitnánk.«”

Igen, A KULTÚRA maga a tekintetünk. A látás, a forgatás, a filmek.

Büszke vagyok erre a szakmára, arra, hogy ezt a hagyományt minden nehézség mellett, minden helyzetben megőrizte, hogy ez töretlenül létezik.

Nézzék meg jókedvvel ezen a kiállításon ennek hagyományait, élvezzék, milyen gazdasággal áradnak a képek, tárgyak, filmrészletek.

Én megvallom Önöknek: engem – a mozi, a film, a filmezés léte vigasztal.

Jó szórakozást!

Grunwalsky Ferenc

* Ezekkel a szavakkal nyitotta meg Grunwalsky Ferenc Kossuth-díjas operatőr, filmrendező, a Magyar Mozkép Közalapítvány Kuratóriumának elnöke A magyar film 100 éve című kiállítást 2008. január 17-én.



Sokba kerül a digitális filmek utóélete

Michael Cieply

Volt idő, amikor a filmstúdió, mihelyt elkészült a produkció, fogta a filmet az összes melléktermékével, dokumentációjával és egyéb tartozékaival együtt, és sóbányába számúzta az egész hóbelevancot. A szó szoros értelmében.

Mivel a napnál is világosabb volt számukra, hogy az igazán nagy pénzek a régi filmek újraértékesítéséből származnak – ha levetítik tévén, majd kábel-tévén, videokazettán, DVD-n stb. –, a Warner Brothershez és a Paramount Pictureshez hasonló cégek a 35 mm-es filmjeik eredetijét és a hozzájuk kapcsolódó anyagokat évtizedek óta archívumokba dugják, olyanokba is, melyek egy kansasi sóbánya mélyén rejtőznek, vagy akár mészkőbányákba, valahol Kansasban vagy Pennsylvániában.

A film sokszor hosszú-hosszú éveken át elállt egy hűvös, kényelmes helyen. Míg nem egy vállalkozó kedvű vezető úgy döntött, megérett az idő rá, hogy előhozakodjon, mondjuk, egy különleges Wallace Beery-kollekcióval, jól időzítve a Barton Fink huszonötödik évfordulójára szánt háromdimenziós ünnepi kiadás-hoz, megtoldva a csomagot egy eddig be nem mutatott, színpalack mögötti nagy találkozással a Coen fivérekkel, ahol egy John Turturroval kapcsolatos hollywoodi vicc körül megy a duma.

Ez amolyan „iktasd és felejtse el”-rendszer volt. Nem került sokba, és kilábalást jelentett a filmipar önpusztító életfilozófiájából, melynek jegyében ez előtt veszni hagyta legkorábbi alkotásait, vagy ölbe tett kézzel tűrte, hogy régi, gyúlékony anyagon menjenek tönkre a filmek. (Tény, hogy az 1950 előtt készült játékfilmeknek csupán fele maradt meg az utókor számára.)

Ám aztán jött a digitális korszak. És hirtelen megint ott tart a filmipar, ahol a part szakad. Azzal kellett ugyanis szembesülnie, hogy legértékesebb vagyonát, a filmek, nem olyan tartósak, mint hajdanán.

Az Academy of Motion Picture Arts and Sciences (a Filmművészeti és Filmtudományi Akadémia) tudományos és technológiai tanácsa a múlt hónapban közzétette a filmek digitá-

lis archiválásával kapcsolatos többéves vizsgálatának eredményeit. A digitális dilemma címen a tanács jelentése épp akkor került nyilvánosságra, amikor a hollywoodi forgatókönyvírók sztrájkba kezdtek. Miközben mindenki a balhéval volt elfoglalva, a szakma illetékesei mellett szinte észrevétlenül ment el a jelentés megdöbbentő üzenete: egy játékfilm digitális muszterének tárolása mintegy évi 12 514 dollárba kerül, szemben a hagyományos film 1059 dollárjával.

Még ennél is megdöbbentőbb hír, hogy a „digitálisan születő” mozi – tehát ha teljes egészében elektronikus folyamatok révén hozzák létre, és egyáltalán nem használnak hozzá celluloidot – tárolási költsége az óriási adathalmaz miatt 208 569 dollárra ugrik, amihez képest elenyésző az a 486 dollár, amibe az kerül, ha egy teljes egészében filmre készült produkció negatívjait, hangfelvételeit, standfotóit és scenárióit bevágják egy bánya fenekére.

Mindez ellentmondani látszik a józan észnek. Hiszen a digitális varázslatról úgy tudjuk, éppen hogy könnyebben hozzáférhetővé teszi az információt. De lám-lám, a mindenütt való jelenlét nem egyenlő az állandósággal.

Alig egy hónapja telefonos interjút hallhattunk Milton Shefterrel, akinek egész élete a filmek állagmegőrzéséről szól, és aki részt vett az akadémiai jelentés előkészítésében: szerinte a digitális mozis tárolásának megoldatlansága „visszavetheti a filmipart hős korának körülményei közé, amikor egy-két hétig játszottak egy filmet, és utána kidobták”, ha továbbra is úgy teszünk, mintha nem is létezne ez a probléma.

Mr. Shefter és munkatársai nem állítják, hogy máris ott tartanánk, hogy a filmek tisztavirág-életűekké válnak. De olyan nehézségeket és folyamatokat látnak, amelyek néhány év elteltével a filmek egész sorát, de legalábbis a forrásanyagukat, a „digitális kihálás” sorsára juttathatják, ha csak nem történik valami előrelépés ezen a téren.

Jelenleg jóformán minden stúdióban gyártott filmből, még a Click- és a Miami Vice-típusúakból is, amelyeket eleve

digitálisan forgatnak, létezik celluloidon tárolt példány, mely a készterméket száz évre vagy akár tovább is megőrzi. Ami a film élvezhetőségét illeti, arra nézve már korántsem tökéletes a jelenlegi gyakorlat. Függetlenül attól, hogy mire forgatták az adott filmet, a legtöbbjük digitálisan vágják, és ezután a digitális musztert írják újra filmre. Az eljárás során romolhat a képminőség ahhoz képest, mintha tisztán filmes eljárással hozták volna létre az anyagot. Ezt a gyengébb minőségű változatot tárolják az utókor számára.

Annak következtében, hogy a mozis átállnak digitális vetítésre, az elkövetkező évtizedek során csökkenni fog a filmszalag iránti kereslet, és eljön majd a nap, amikor a legfőbb gyártók, a Kodak, a Fujifilm és az Agfa, lehúzzhatják a rolót ezen a piacon. Ettől fogva a tisztán digitális tárolás lesz az általános, és csöstül jönnek majd azok a problémák, amelyek a film számára eddig fel sem merültek.

Először is, a hardverek, a mágnesszalagok, a különféle lemezek és egyebek, amikre rákerül a film, sokkal kevésbé tartósak, mint a jó öreg celluloidszalag. Ha legalább időnként nem használják, a vicseszter két éven belül felmondja a szolgálatot. A DVD-k is hamar romlásnak indulnak: a jelentés szerint egy lemezgyűjteménynek mindössze a fele éli meg a tizenöt évet, ami nem túl biztató kilátás azok számára, akik évszázadokban szeretnének gondolkodni. A digitális hangszalagról kiderült, hogy a hanyatlásban nem ismer fokozatosságot. Míg a hagyományos szalag idővel recsegős lesz, a digitális változat egyszerűen olvashatatlanná válik.

És ezeket a nehézségeket csak tetézik az állandó technológiai változások. Ahányszor a digitális varázslat valamely nemzedékét leváltja a következő, az archivált anyagot folyton új formába kell menteni, különben könnyen olvashatatlanná válhat. A NASA tudósai 1999-ben arra ébredtek, hogy nem tudják olvasni egy 1975-ös Viking űrminta digitális adatait, mivel az adott formátum már rég kiment a divatból. Mindebből az következik, hogy a digitá-

lis archiválás sokkal inkább dinamikus, semmint statikus folyamat, és ráadásul olyan, amely jóval többbe kerül, mint amennyit a stúdiók a múltban áldozni szoktak a tárolásra. Ez nem csekélység, ha belegondolunk, hogy a filmvállalatok évi 36 millió dolláros bevételének kerek egyharmada a filmtárolásból származik, állítja a Global Media Intelligence kutatóintézet legújabb felmérése.

„A levegőben lógott ez a probléma attól a perctől, amikor elkezdünk azon spekulálni, hogy áttérhetnénk a digitális eljárásokra” – mondta Chris Cookson, a Warner’s technikai és fejlesztési részlegének főnöke az archiválási mizéria kapcsán.

Az olyan produkcióknál, mint a Superman visszatér külön fejtörést okozott, hogy a film készítése során hoznak több tárolásra érdemes anyagot olyanok létre, mint a hagyományos filmforgatás során, ami felveti a kérdést: mit is mentenek el belőle? Irrelevant adathalmazok keletkezhetnek, ha a rendező vagy az operatőr, miután már nem kell gazdaságosan bánniuk a filmanyaggal, egyszerűen bekapcsolva hagyják a kamerát, hadd fusson, miközben a jelenet még készülöben van.

Az ebből keletkező adatok valószínűleg sokszor jobb sorsra érdemesek, mint egy újságíró helyesírási hibái vagy ügyetlenre sikeredett mondatai, amelyeket ő maga letöröl a monitorról. És ráadásul még aranyat érhet egy csiklandós szóváltás a filmsztár és a rendező között extraként egy jövőbeli, új formátum szerint működő házimozis-készüléken – ki vállalná hát magára, hogy bevágja a digitális kukába?

A stúdiók egyelőre minden lehetőt elmentenek ezekből a rövid életű, digitális örömkökből, szalagon vagy vicsesztereken tárolják őket, olyan helyiségekben, amelyek még hasonlítanak is a hagyományos filmeket tároló mélyaknára. De csak találgatni lehet, mennyit fognak átmenekíteni ebből az anyagból, ha egy szűk évtizeden belül elérkezik egy új technológia. (És a senkinek beszámolni nem tartozó filmvilágban semmi garancia nincs a megfelelő archiválásra: a gondos és szakszerű megőrzéstől a teljes közömbösségig mindenre van példa, mondja Andrew Maltz, az akadémia tudományos és technológiai tanácsának igazgatója.)

Mr. Shefter szerint a tárolási technológiák egyetemes standardizálása csökkenthetné a gondot, amely ennek hiányában egyre csak nő, ahányszor a digitális hardvert fejlesztő zsenik előrukkolnak valami újjal, ami egy kicsit jobb, mint az előző bűvészműtávkönyv.

A jelentés szerint: „Ha ismét túllép rajtunk a technológiai fejlődés, az vagy folyamatos költségnövekedést fog eredményezni a tárolásban, vagy – ami ennél is rosszabb – képtelenek leszünk megmenteni a készleteinket.”

Más szavakkal: Wallace Beeryt még mindig látni fogjuk, amikor saját korunk képei már semmivé foszlottak.

(Megjelent a The New York Times 2007. december 23-i számában.)

Fordította: Litván Péter

M. Kiss Csaba autója

In memoriam Dr. K.H.G.

Boronyák Rita

- Hölderlin ist ihnen unbekannt? – kérdezte dr. K.H.G., miközben a lódögnek a gödröt ásta.
- Ki volt az? – kérdezte a német ör.
- Aki a Hyperion-t írta – magyarázta dr. K.H.G. Nagyon szeretett magyarázni. – A német romantika legnagyobb alakja. És például Heine?
- Kik ezek? – kérdezte az ör.
- Költők – mondta dr. K.H.G. – Schiller nevét sem ismeri?
- De ismerem – mondta a német ör.
- És Rilket?
- Őt is – mondta a német ör, és paprikavörös lett, és lelőtte dr. K.H.G.-t. (Örkény István)

A magyarországi médiapiac a rendszer-váltás után kezdetben lassan, majd egyre látványosabban rendeződött át. Ma ott tartunk, hogy a rádiós, a televíziós és az internetes újságírás trendi, zsezseregnek a fiatalok és a kevésbé fiatalok, próbálják eladni magukat az egyre átláthatatlanabb, mert folyamatosan átrendeződő piacon. Nincs könnyű dolguk akkor sem, ha talán nem érzik, mekkora felelősség nehezedik rájuk. A kereskedelmi televíziók, a médiaipar szakmai fogásai inkább többé, mint kevésbé naiv médiaközegbe kerültek Magyarországon. A viszonylagos jóhiszeműség rövid távú következményeként a sajtó pénzes nagyiparosai mélyszélesen lenéztek bennünket, gyarmatszámba vették az országot, itt simán eladhattak olyan kétes értékű árukat is, amelyek szavatossága rég lejárt (I. Árpá Attila könyvei, karrierje).

A korábban sem egynemű honi média intézményei a kereskedelmi média megjelenésével egyszeriben közszolgálati szerepben találták magukat. Félítették pozíciójukat, ezért megpróbáltak előnyre szert tenni a hátrányukból: kikialították magukat a médiagagy elleni szilárd védőbástyának, s egyre légüresebb térben gyártották tovább a korszerűtlen adásokat. Úgy tűnik, mostanra kezdik a gyakorlatba is átültetni a nagyon lassan, fájdalmasan belátott tanulságot, azt, hogy a már a maga korában is korszerűtlen, jó/rosszkiagyerek-kedves/morcosfinanszírozóállambácsi pedofil intimitására épülő mősorkészítés nem adható el közszolgálatként. A többéves nézhetetlenség-hallgathatatlanosság és a szinte tökéletes elhiteltelenedés után lassan mintha változna valami. Érzésem szerint a változást illetően most tartunk a középtávnál. A közeget tesztlí, de a tehetség mibenlétéről is tudósít az Index.hu keményen beszélő publicistájának, Tóta W. Árpádnak a története, aki a kétszázmillió éves ürgyén édíbédivé szájbarágósodott az MTV-n. A médiára nézve sem tartható a kétpó-



lusú világszemlélet – nem értelmes, mert nem áll fönn a jó (közszolgálati) és rossz (kereskedelmi) média ellentéte. A média, legyen az kereskedelmi vagy éppen közszolgálati, pénzben is, lélekben is sokat ad, de sokat is követel.

Cinikusan megvonhatnánk a vállunkat, hogy hja, tudjuk, tudjuk, ez a cél, az öneladás, legyinthetnének is, csak nem lehet. A helyzet azért szó szerint véresen komoly, mert ismét nemzeti ünnep következik, folyamatosan hangzanak a gyújtó (hmm) szónoklatok, amint folyamatosan masíroznak a csíkos gárdák, mutogatják az erejüket. Tagjai bátorságát az is növeli, hogy a szólásszabadság jegyében hallható üvöltözésüket a tömegmédiá visszahangszereli a fülüknek kedves hangtartományba. Eltekintve az alaphelyzet abszurd létezésétől, illetve nem kis túlzással azt is mondhatnánk: dr. K. H. G. talán még ma is élne, ha tudott volna kommunikálni. Értelmiségiként vagy éppen tőkésként az „alacsony tömegtől” való elvonulásnál a tömeg indulatainak szítása, kiszolgálása életveszélyesebb csak.

Gyakorlati oka van annak, hogy azon kell munkálkodni, hogy eljőjön a toleráns, minőséget közvetítő, tehát közszolgálati média, összességében pedig az élvezhető, értelmes társadalmi kommunikáció ideje. A magyar médiahelyzet nem egyedi. Világjelenség, hogy a kommunikáció egyre felszínesebb, egyre piárszerűbb, egyre klipsebb. Visszafelé nem vezet út, a biztonsági sávon sem lehet huzamosan tartózkodni, mert ránk szól a géphang. Tartalombőség van, a kereslet határozza meg a médiakínálatot. A keresletet volna jó megcélozni. Nem egy az egyben

visszhangozva fölerősíteni az üvöltözést, hanem kommunikációvá tolmácsolni.

Alighanem a „kérjük a biztonsági sávot elhagyni!” viccbéli felszólítás lehetne a jelszó. A biztonsági sávot publicisztikus túlzással a „csak ne legyen belőle baj, csak nem sérteni senki érdekeit, legyen semmilyen” egyszóval az az egyhalál képviseli, ahogyan 2008-ban az Egymillió fontos hangjegy fölmelegített változatában Delhusa Gjon éneklé vértelen, már 1976-ban is korszerűtlen, utánjatszós slágerstílusban: „Dübörög a rock” (február 25., m2). A kereskedelmi televíziók infotainment-műsorai ismeretében a vicc poénja is ülne látszik: „de ne arra!”

Leszögezem: nem áll szándékomban M. Kiss Csaba apológétájává szegődni. Karrierje számomra pontosan azt mutatja, amire érzésem szerint szükség volna: megtanulni a korszerű társadalmi kommunikációs módszereket, majd azokat alkalmazva formálni a környezetet. „Időnként muszáj munkahelyet váltani, ha az ember meg akarja őrizni a kreativitását. A TV2-nél kilenc évet töltöttem el. Amikor 1997-ben az MTV-től elszerződtem a kereskedelmi tévékhez, akkor azt gondoltam, hogy »ez a haladás«. Bizonyos szempontból a várakozásaim valóra is váltak. Nagyon sokat tanultam: a munkához való hozzáállást, szemléletet, technikákat. Most viszont úgy látom, hogy a kereskedelmi tévéknél annyira beszűkültek a valódi riportkészítés lehetőségei, hogy aki a tévézést nem csak üzletnek tekinti, az ma már a közszolgálat felé kacsingat. Most úgy érzem, hogy szemben a tíz évvel ezelőtti helyzettel, az MTV-nél van szakmai fejlődési lehetőség.” Nincsenek nagy szavak, döngő

kijelentések, mert nem politizál és nem kultúrharcot folytat, tudja, hogy a vállalása hosszú távú.

2006-ban a Kékfény című műsorra szerződött vissza. Szemléletmódját jellemzi, hogy esze ágában sem volt szenzációhajhászásra, netán népkioztatásra használni a műsort (nem, nem from le annak a nevé, aki sötét szemüvegben mindezeket a szocialista bulvár jegyében vastagon megtette, éljen a versenyhelyzet, hogy már nem teheti!). M. Kiss szemléletbeli váltást hozott, háttérportokkal helyezte térképre a társadalmi normákon kívülre kerülteket. Magyarország frusztrált, a bűnözés megítélése is szélsőséges – még a hangadó értelmiség egy része is sarkosan gondolkodik. Érzésem szerint M. Kiss többet tesz a bűnözés visszaszorításáért vagy a romák pozitívabb megítéléseért, mint Tamás Gáspár Miklós performanszai vagy Ragályi Elemér rendezői díjas filmje. A többség mindennapjairól inkább szóló Szempont című magazinjának erényei a műsor televíziós kontextusba helyezésekor fénylenek föl igazán.

A 2007. év végi, 2008. év eleji Detox (Echo TV, december 18.), Célpont (hírTV, december 28., január 4., január 11.), A TV ügyvédje (m1, december 17., január 7., január 14.) és a Szempont (m1, december 6., deccember 13., január 10., január 17.) című magazinműsorok összehasonlításából ugyanis az m1-en 2007 februárja óta látható Szempont kerül ki győztesként. M. Kiss Csaba főszerkesztő-műsorvezető és riporter kollégáinak 50 perces műsora érdekes harapófogóban van. Minőségét meghatározza, árnyalja, befolyásolja a médiaközeg. Az adást magát józan okosság és felszabadultság kiegyensúlyozott elegye alkotja, amely annyira üdítően természetesnek tűnik, hogy azon töprengünk, vajon eddig ez a regiszter miért nem létezett. A harapófogó egyik „pofája” az MTV még mindig lassan múló, fűrészpörizű, unalommal összefusizott úgynevezett közszolgálati műsorgyártása, amelyben emészthetetlenül keveredik a kincstári optimizmus a kioktatással. A másik „pofa” a kereskedelmi televíziók nem készségi szintig szerveült hatászközökkel operáló, magukat tévesen oknyomozónak állító, rikító hangulatkeltései. Amennyire természetes a Szempont önmagában, annyira meglepő a két szélsőség ismeretében, hogy egyáltalán meg tud szólalni az említett természetes hangfekvés.

A felsorolt műsorok közül A TV ügyvédje enyhe unalma dacára fogyaszthatóan egyesíti a köz szolgálatát a kereskedelmi televíziózással, bár a közönség jelenléte tulajdonképpen nem indokolt. A show-kezdő tapsot kivéve nincs igazán szerepe, talán arra szolgál, hogy a kerekasztal-beszélgetés jelleget kivéve a nézők között foglalhassanak helyet a tárgyalat üggyek érintettjei. Malőr, hogy a helyszín – a Millenáris Teátrum – egyes kameraállásoknál bántóan beásít a képbe üres széksoraival. Az üggyek ismeretése többnyire vázlat marad, érezhető a helyzetek elmérgesedettsége, amelyeknek megoldását nem nyújthatja a műsor, hiszen ügyvédséget, nem bíróságot vállalt. Problémákat vet föl, tárgyal társalgási szinten, ahol a behívott szakértő hozzászólása is csupán egy a vélemények

Tévé

közül. A jogtudatosságot, az odafigyelést propagálja. Jelszava: „Ne hagyják magukat átverni, becsapni, megkárosítani. Figyeljenek, mi is figyelünk.” Jusstot három szerkesztő munkatársa segíti, akik ismertetik az érdekesebb beérkező hívásokat. A történetek a soron következő adások témái lehetnek, s ha sikerül fölkelteni a néző kíváncsiságát, meg fogja nézni a folytatást is. Érzésem szerint tehetétele a műsornak Jusst szerepéből adódó vagy valós elfogultsága, az, hogy nem reagálja le, amikor a haszonleső, az érzelmi adut a végsőig kijátszó kisember-panaszost tételesen megcáfolja egy nagy cég ügyvédje.

A Detox és a Célpont iskolapéldái a hangulatkeltésnek. A műsorvezetők minden lehető és lehetetlen alkalommal elmondják a nevüket, vésődjön a néző agyába. Az a benyomásom, hogy annyira akarnak divatosan nyomulósan egyéniségek lenni, hogy egymást is túllicitálásukban a képernyőn az látszik, tulajdonképpen elveszítették a személyiségüket. Nem a téma, a közvetítő a lényeges, az áhított ismertség, bár a 2005 végén indult, hírtv-s Célpont szlogenje látszólag más tételez: „Leplezetlen valóság, kendőzetlen reakciók”. Az eredmény: klipessé, rejtett kamerás képi, valamint fesztelen (nek szánt) nyelvi eszközökkel történő hangulatsulykolás. Állításai indoklás nélküliek, összekacsintások, bennfentesek: „értjük egymást, magyarázat nem kell”. Szakmai végiggondolatlanúságát jelzi, hogy a ragadozó arcú öntudatos neonáci kezében lévő sörösdozoz feliratát az egyik snittben kitakarják, a következőben pedig tisztán olvasható a márkanév. Vonalvezetéséről, világlátásáról az angyalarcú riporterlányka kijelentése tájékoztat: „Kossuth tér – visszatér – jövőre veletek ugyanitt – ez volt a Célpont és ez volt 2007”. A műsorban megszólaltatott Bajomi-Lázár Péter médiakutató helyében perelném a műsort, mert ő éppenséggel arról beszél a műsorban, hogy racionalitásra volna szükség. Ez a műsor inszINUálja a benne szereplőket, hiszen arra futtat minden helyzetet, hogy a kormánypárti közszereplők nem nyilatkoznak, elzárkóznak, lopnak, csalnak, a hírtv-t zsigerből utálják, pedig ők, ők megpróbálták kontaktust létesíteni „a másik fél”-lel is. A politikai sulykolás módszerei, úgy tűnik, tulajdonképpen Goebbels vagy közelebről a Rákosi-kor óta nem változtak, ahol fát vágunk, azóta is hullik a forgács. K. B. Budapestről a Magyar Demokratának írt olvasói levelében nehezményezi, hogy Cs. S. és K. G. riporterek olyan anyagot adtak le vele, amelyben őt kommunista színben tüntetik föl. Azonnal írt a műsornak, de nem reagáltak, emiatt kénytelen a Demokratában kikérni magának, s biztosítani igyekszik mindenkit arról, hogy ennek dacára a Fideszre

fog szavazni. (http://heti.demokrata.hu/index.php?Itemid=36&id=1777&option=com_content&task=view) Úgy látszik, a közös székértábor sem véd meg a hamisítástól.

Az Echo TV Detox című magazinja kicsit több konkrétummal operál, ami azonban elvész a semmitmondásban és a leplezetlen irányadásban. A december 18-i adásban ezt hallhattuk: „Beállt az ország hétfőn, mindenki sztrájkolt, aki élt és mozgott. A kormányt persze nem hatotta meg az elégedetlenség, megszavaztatták, amit meg kellett. Sztrájk némi lincshangulattal most a Detoxban. 2007. december 17-én egy kormányintézkedés miatt állt meg a munka. (kiemelés tőlem, B. R.)” Gaskó Istvánnak, a Liga Szakszervezetek vezetőjének beszédéből ezt tartja szinkronközvetítésre méltónak: „A Liga Szakszervezetek a végsőig küzdeni fog a felsorolt igazságtalanságok ellen. Teljes erővel harcolunk a sorsunkat megrontó törvények és törvénytervezetek ellen. Harcunkban továbbra is számítunk minden tisztességes szakszervezetre, civil szervezetekre, szakértőkre és az egész magyar társadalomra. Kedves tiltakozó barátaim. Ne engedjük meg, hogy követeléseink köré kialakult társadalmi egyetértést és összefogást a kormányzat szétrombolja.” A töltelékszövegeket trendi vizuális eszközök, klipesség igyekszik eladni.

A 2007. május 5-én indult magazin önmeghatározása szerint „szókimondó, nyers és időnként kíméletlen. A láthatatlan valóságról szól. A Detox riporterei utánajárnak a kényelmetlen belügyeknek, és megmutatják azt, amit mások nem mernek, vagy nem akarnak nyilvánosságra hozni. A műsor bemutatja az élet sötét és eltitkolt oldalát is, amelyről sokan inkább hallgatnának. A műsor célja, hogy felrzza és kijózanítsa a nézőt. A Detox

éppen ezért nem hallgatja el a tényeket és az információkat, megmutatja az elfojtott érzelmeket és indulatokat is. A műsor nem csak információtartalmában, hanem képi világában is extravagáns, 25 perc valódi izgalmat és szórakozást kínál. Az általánosságok szintjén mozgó meghatározás egyetlen felszólításban összegezzük: „minket nézzetek, mi megmondjuk, amit senki más!”. A vállalásból az lesz, hogy a figyelmünk lankad a semmitmondás és az erős állítások keverékétől, a szemünk az effektekbe fárad bele, összességében éppen az ellenkező hatást éri el a műsor, mint amit szeretne. Nagy hátránya a tuti megmondásának, hogy csak harsányan lehet állítani, a harsányság pedig hosszú távon kimeríti a nézőt.

Valódi izgalom és szórakoztatás hírekkel, állítja a műsor. A manapság infotainment névre keresztelt bulvár megjelenése a 80-as években tematikailag annak dacára revelatív volt Magyarországon, hogy a kezdetektől „mindenről” volt lehetőség beszélni, csak meg kellett választani, melyik fórumon hogyan nyilvánul meg a beszélő. Mára ebből közélet, a közbeszéd bulvárosodottsága lett. A kereslet oly mértékben határozza meg a kínálatot, hogy Magyarország miniszterelnöke kereskedelmi televíziós talkshow-kba jár a maga népszerűsítésére. Azt gondolom, nincs is ebben semmi kivetnivaló. Az egykori kereskedelmi televíziós M. Kiss Szempont című műsora pontosan mutatja azt a változást, amely felé a (magazin)televíziózás halad. Ha a közszolgálati televízió nem nyit a köz felé, szükségképpen nem tudja azt szolgálni. Elsőként az a kérdés, milyen eseményeket választ ki tárgyalásra a hét hírei közül. Másodikként a tartalomhoz választott forma az, amit vizsgálnunk kell.

Ez utóbbival könnyebb dolgunk van, mert a műsor dinamikusan kezdődik: az egyik riporternek jónak kell tartania, a másiknak pedig rossznak a vezető hírt. A hangnem kauzális, mégsem nehézkes. A hajléktalanság tárgyalásánál mindkét álláspont esetében a riporter személyesége is szóhoz juthat, amely személyesség ez esetben a természetes hangnem velejárója. A műsor címe Szempont, a nézőké is számít, miért ne volna fontos a riporteré is. A műsor magától értetődően interaktív, s oldott természetességgel, összeszedetten válaszol az „utca embere” is az eléje tolt mikrofonba. Persze, ez is casting kérdése, munka van abban, hogy jó kérdés-jó válasz párosokat láthassunk, ahogyan munka eldönteni a hangnem határát is. Elméletben fölösleges volna eldönteni például, hogy az újságíró megköstölhatja-e a kamera előtt interjúalanya borát. Kisebriportok sora után az internetes szavazás ismertetése következik, majd a műsor vendégét faggatja M. Kiss az adásban fölmerült kérdésekről. Finoman kidolgozott társalgási technikával, de az időre ügyelve tartja irányítása alatt a párbeszédet. A műsor fölött végig ég az élő kiírás, ami a helyszíni riportok esetén megtévesztő, de a stúdióesemények szerkezetét jótékonyan feszesíti. Van kibúvó is: az adás alatti csetelés, illetve a vendéggel megkezdett beszélgetés az interneten folytatódik. A főcím előtt a heti szavazás ürügyén született karikatúra újabb formai és tematikai összetevővel gazdagítja az adást. Nekem a legjobban az a karikatúra tetszett, amelynek aláírása így hangzott: Az életet 14 éven aluliaknak nagykorú felügyelete mellett ajánljuk! Azt az adást követte, amelyik vezető kérdésként azt tárgyalta, le kell-e Magyarországon szállítani a kiskorúak büntethetőségi korhatárát.

A műsor egészére a párbeszédesség, a formát kapott odafigyelés jellemző. A társasági szabályok betartása, az a fajta jól nevelt, megértő figyelem, amittől a sérelmek, problémák kifejtethetővé, közölhetővé válnak. Nem mantra, nem lamentálás, hanem az érzelmeket is számításba vevő racionalizálás. Az a bizonyos kulturált párbeszéd, amelyre olyan égető szükség volna.

Nem szeretném túldimenzionálni M. Kiss Csaba szerepét a magyarországi média megújulásában, ahogyan azzal is tisztában vagyok, hogy csak sok hozzá hasonló figyelmességű (médiá)személyiség többéves munkájának lehet valódi közéletbeli változás az eredménye. S noha nem szeretem, mert túl magas labda, jelképes, hogy éppen az ő autóját gyújtotta föl a túrórudira éhes fölheccelt tömeg a 2006. szeptember 18-i tévészékház ostromakor. Amely autót árát, mint M. Kiss igyekezett megnyugtanni az érdeklődőket, megtértették neki.

**MUSZTER**

6. évfolyam 3. szám
megjelenik havonta
címlapfotó:
John Rambo

ISSN 1785-0789

szerkesztőség: **Magyar Nemzeti Filmarchívum**
1021 Budapest, Budakeszi út 51/e • telefon/fax: 394-52-05
e-mail: tannerg@mail.datanet.hu • web: www.filmarchiv.hu

Kiadja: **Magyar Nemzeti Filmarchívum**
felelős kiadó: **Gyürey Vera** • szerkesztők: **Forgács Iván, Tanner Gábor**
műszaki szerkesztő: **Sóti Gábor** • korrektor: **Kerekes Andrea**
olvasószerkesztő: **Schiller Erzsébet**
nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**

Felhívjuk minden szerzőnk
figyelmét, hogy lapunk
az interneten is megjelenik.

Amennyiben nem járulnak
hozzá ahhoz, hogy ott is
közöljük az írásait, kérjük,
ezt a cikk elfogadásakor
írásban jelezzék.

fő támogatóink:

RTL
K L U B

mmk
M A G Y A R
M O Z G Ó K É P
K Ö Z A L A P Í T V Á N Y

VÖRÖS ÉS FEKETE

Az „olajfilmek” evolúciója

Baski Sándor

„olajfilmek”

ráadásul „ha bűn az, hogy egy hozzá hasonló férfi az eszével és a kezével milliókat keres, akkor ideje átírni ezt az egész »lehetőségek országa« szöveget.” McMasterst természetesen felmentik, és Sanddel együtt egy apró birtokon újakezdi a fúrást. Nincs tehát kiábrándulás, happy end van, a self made man ideája győzött, az üzlet és az olaj folyik tovább. A nyersanyaggal kapcsolatos aggodalmak csak mintegy zárójelben, Sand védőbeszédének legcinikusabb részében jelennek meg, amikor zavaros logikával arról beszél, hogy McMasters a monopólium létrehozásával voltaképpen hazafiként cselekedett, hiszen ezzel visszafogta a termelést, késleltetve Amerika ásványkészleteinek előbb-utóbb bekövetkező kimerülését.

Út Xanaduba – Óriás

A tizenhat évvel később, 1956-ban készült Óriás olajmagnásának már nem jár ilyen felmentés. A törvény előtt ugyan nem kell felelnie, de gazdagsága nem boldogabbá, csak még magányosabbá és megkeseredettebbé teszi. A James Dean alakította Jett Rink a történet kezdetén kvázi páriaként él a híres Benedict család birtokán, amelyből örökségként kihasítanak számára egy talpalatnyinál alig nagyobb, értéktelennek gondolt földet. Rinknek eszében sincs olajat keresni, mégis talál – éppen annak a Mrs. Benedictnek a lába nyomában buzog fel a fekete folyadék, akibe reménytelenül szerelmes –, és a megvetett, lenézett fiúból pillanatok alatt irigyelt olajcsászár lesz. A gombamód szaporodó olajkutak itt már nem nyújtanak olyan fenséges látványt, a birtok ura, Benedict megvetéssel figyeli a régi texasi életmóddal szemben álló ipari világot. Számára az olaj veszelty jelent a tradíciókra, büszke texasiként inkább folytatná a családi hagyományt, a marhatenyésztést. A pénz nem érdekli, környezete nyomására végül mégis beadja a derekát, és az ő birtokán is pumpálni kezdenek a szivattyúk. Frissen épült úszómedence és egy magánrepülőgép jelzi a változást, igaz, utóbbit csak azért veszi meg, hogy a többi újjgazdag előtt felvágjon. Rink közben a térség jötevőjének szerepében kezd el tetszelegni, estélyt rendez a saját tiszteletére, ahol azonban olyan iszonyatosan lerészegedik, hogy még a beszédét sem tudja elmondani. Tizenöt évvel az Aranypolgár bemutatása után a film sugallata az anyagi siker elmagányosító hatásáról aligha hathatott újdonságként, Rink lelki összeroppanása viszont, amennyire az olaj hozta gazdagságnak, annyira a figura – már a film elején is meglévő – frusztrációjának és elfojtott dühének köszönhető. Az olaj itt még nem bűnbak, csupán szimbóluma a régi és az új világ összeütközéséről és a – szemléletbeli, illetve gazdasági – változás szükségességéről szóló történetnek.

Új konkviztádorok – Sziriana

Eltelt egy fél évszázad, és az olaj világa átrendeződött, az olajhoz való képzetek és viszonyok is megváltoztak. Amerika azt hitte, a fekete arany örökre megma-



Vérző olaj

Paul Thomas Anderson filmjének zseniális eredeti címe a vér és az olaj analógiájával játszik el. A *There will be blood* magyarul talán így hangozna legjobban: „Vér fog folyni”. A forgalmazói keresztségekben kapott „Vérző olaj”-nak viszont semmi értelme, hiszen az olaj nem vérzik – az olaj a vér maga. A dinoszauruszok vére, a föld vére, a világgazdaság vérárama. Ezek a közkeletű definíciók a *Crude Awakening: The Oil Crash* című, 2006-os dokumentumfilm elején hangzanak el, majd ugyanitt egy megszólaltatott szakértő még ennél is tovább megy, amikor kijelenti: „az olaj a mi istenünk”. Aligha

érdeemes vitatni a szavait. Az olajra épül ma az egész fejlett világ: a gazdaság és a mindennapi élet számára éppoly nélkülözhetetlen a fekete vér, mint tudónknek az oxigén. Képzeljünk el csak egyetlen napot, amikor nem ülhetünk autóba, amikor nem jön a busz, nem jár a mentő és leállnak a gépek. Elképzelhetetlen? A *Crude Awakening* és a hasonló – magyar mozikba is eljutó – ökodokuk, a Sziriana-féle konspirációs politikai krimikkel együtt, épp azt mutatják be, miként lett az áldásból átok, a föld ajándékából a globális függőség tárgya, háborúk és világméretű konfliktusok kiváltója.

A mítosz ígérete – Olajváros

Többek között a filmekből is tudjuk: kezdetben Amerika úgy tekintett az olajra, mint a legnagyobb nemzeti kincsére, az ország jövőjének és prosperitásának zálogára. A múlt század első évtizedeiben az „olajláz” vette át az aranyláz szerepét, mint az amerikai álom kiteljesítésének egyik ígéretes eszköze, a gyors meggazdagodásnak és az egyén felemelkedésének tálcán kínált, elviekben mindenki előtt nyitva álló lehetőség. Milliók hitték el – és közülük nagyon sokaknak valóság lett –, hogy elég csak lefúrni a földbe, és ömlik a folyékony dollár. A megszállott olajkutatókban azonban nem csak egyszerű szerencselovagokat láttak a filmesek. A téma egyik legismertebb feldolgozásában, az *Olajvárosban* (*Boom Town*, 1940), a főcímet követő feliratban egyenesen az ósapákhoz, az országot meghódító telepesekhez hasonlítják őket, akik a „pio-

nírok véréből és csontjaiból vétettek”, és azért kutatják a földet, hogy „felszínre hozhassák Amerika legnagyobb kincsét, mai világunk éltető erejét, az olajat.” A patetikus bevezető szöveg ellenére a film két főhősét is ugyanaz vezérli, mint a sárban úszó, vadnyugati hangulatú kaliforniai kisváros többi nincstelen kalandorát: megcsinálni a saját szerencséjüket, akár olyan áron is, hogy a fúráshoz szükséges szerszámokat ellopják; utólag ugyan kit érdekelne, honnan van az első millió? Az olajgejzír végül feltör, a főszereplők pedig bebocsáttatnak a gazdagok klubjába. Noha a pénz a Clark Gable játszott McMasterst egy kissé megszedíti, a két férfi útja valójában nem az olaj kiváltotta kapzsiság vagy az irigység, hanem egy közösen szeretett nő miatt válik ketté. A fekete arany itt még nincs démonizálva, az olajkutak sem mint a tájképet elcsúfító szörnyek, hanem mint méltóságteljes monstrumok jelennek

meg a lemenő nap fényében. „Olyan a szivattyúk hangja, mint a szívdobogás”, mondja a női főszereplő lelkesen, amikor először látja őket, de a filmben az olyan jelenségek, mint a templom helyére épülő olajkút sem feltétlenül visszásságként kerülnek bemutatásra. (McMasters finom iróniával azért megjegyzi: „Most már innen jön a halleluja.”) Az olaj világa persze kaotikus és szeszélyes, az egymástól elhidegült barátok felváltva mennek csődbe és gazdagodnak meg újra, azt sugallva ezzel, hogy a szakértelem mellett a vak-szerencsén is múlik a siker. Az olajipar árnyoldala is megmutatkozik, amikor McMasters, összefogva a többi társasággal, megsérti a monopóliumellenes törvényt. Barátja, Sand (Spencer Tracy) végül kiáll mellette a bíróságon, azzal érvelve, hogy a vádlott talán zsugori és törtető, de az ő fajtája az, aki felépítette és naggyá tette az Egyesült Államokat,

„olajfilmek”

rad saját nemzeti kincsének, amelyből soha nem fog kifogyni. Ahogy az a Crude Awakening című dokumentumfilmben elhangzik egy szakértő szájából, 1950-ig az volt Amerika a világnak, ami most Szaúd-Arábia. Mára azonban az exportlista első helyéről az importlista élére került át az ország, miközben saját kitermelése nem csökkent – éppen csak a fogyasztása nőtt meg irreális mértékben. Az olajfüggés miatt újabb meghódítandó területek után kellett nézniük a 20. század telepeleinek. Hogy az analógia nem erőltetett, azt az USA szaúd-arábiabeli szerepvállalását tárgyaló korabeli filmhíradó szóhasználat is jelzi: „Kelet és Nyugat egyesül a fejlődés új útjait kutatva, a szaúdi arabok és az Egyesült Államok érdekeit szolgálva, és demonstrálva a szabad vállalkozás amerikai rendszerének erejét, a rendszert, amely ebből az új határvidékből olajat pumpál a világ gazdaságába.”

Texas, Kalifornia vagy épp Új-Mexikó (második) felosztását követően tehát a Közel-Kelet olajkincse után indult meg a hajsz, ezt a küzdelmet azonban már nem emberi erővel, kitartással, hanem korrupcióval, kormányközi paktumokkal és vállalati machinációkkal vívják. Akkor, amikor az óriáscégek és Amerika külpolitikai érdekei teljesen összefonódnak, és a demokráciaexport csak fedőakciónak tűnik az olajért folyó harcban, nem lehet csodálkozni rajta, ha az új „olajos filmek” az egyén lelki elnyomódása helyett az Egyesült Államok – vagy legalábbis a kormány – morális lezüllesztésével foglalkoznak. A Szíriában a CIA-tól kezdve a mamutvállalatok vezetőin át az Amerika-barát emírekig mindenki része a korrump hatalmi hálózatnak, és itt már annak az illúziója sincs meg, hogy a kiváltságos kevesek szemérmetlen meggazdagodásáért cserébe legalább a közösség is profitálhat valamit. A mocskos játszmák és átláthatatlan ügyletek annyival a kisember feje fölött, a mindenféle jogi vagy civil kontroll hatóságain kívül zajlanak, hogy esély sincsen semmiféle pozitív feloldásra.

Öl, pusztít, nyomorba dönt – Vérző olaj

Vajon lehetséges-e az új évezredben – látva az olaj gazdasági, politikai és társadalmi szerepében végbement radikális változásokat – ugyanazt a tipikus, múlt századi self made man-sztorit filmre vinni, ugyanazokkal a régi tanulságokkal? Nos, látszólag igen. Paul Thomas Anderson Vérző olaja nem a mai kaotikus viszonyok között, hanem a hőskorban, a 20. század első évtizedeiben játszódik, főhőse pedig, ahogy az a mítoszok nagykönyvében meg van írva, egyszerű ezüstbányászból lesz milliomos olajvállalkozó. Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) gazdagon rétegzett története azonban direkt aktuálpolitikai áthallások nélkül is érzékelteti a fekete arany mára nyilvánvalóvá lett pusztító erejét és emberi, illetve hatalmi viszonyokat meghatározó természetét.

Már az első képek alatt zúgó monoton zene megadja a baljós alaphangulatot, az olaj első felbukkanása

– Plainview belemártja kezét a föld alól felhúzott mintába, és diadalittasan az ég felé emeli – pedig olyan misztikus momentum a filmben, mint a 2001: Űrodüsszeiában a fekete monolit megjelenése: érezzük a pillanat sorsfordító erejét, nemcsak a főhős, de Amerika és tulajdonképpen az emberiség történetének szempontjából is. Olyan anyag szabadul itt el, amelyet az ember nem képes kontrollálni, amely hatalmasabb nála; ezt sugározza érzékletesen az a filmbéli jelenet, amikor az éjszaka közepén kigyullad az egyik fúrótorny. Az égő monstrum előtt futkározó alakok sziluettjei eltörpülnek a fenséges és vészjelző szerkezet előtt. Hasonló jelenet az Olajvárosban is van, ott a lángok megfőzése az ember természet felett aratott győzelemének tűnik, itt csak tűzszünetnek, a Pandora-féle szelence ideiglenes visszazárásának. És valóban: a film során többször követel áldozatot az olaj, mindig hirtelen, az elkerülhetetlen végzet szenttelenségével.

Így jár Plainview kislánya, H. W. is, akit megsüketít egy gázkitörés, és ezzel Plainview sorsa is megpecsételődik. A kommunikációs szakadék és a baleset miatt érzett, önmaga előtt is tagadott büntudata következtében eltávolodik az utódjaként nevelt fiútól, az egyetlen embertől, aki tulajdonképpen közel állt hozzá. Ugyan H. W.-t – ahogy ezt később a már felnőtt fiú képébe vágja – adoptálta, hogy segítségével könnyebben elnyerje leendő kizsákmányoltjainak bizalmát, a maga módján szerette és óvta. A fiú hiába bocsát meg neki, a férfi elüldözi őt magától, és végül magányosan, alkoholistaként végzi óriási villájában, Kane polgártárs sorsát idézve.

Végzetéért persze nem egyedül az olaj és az olaj szállította gazdagság okolható, hanem a már a történet elején is meglévő mizantropiája, amelyet egy őszinte pillanatában be is vall: „Utálom

a legtöbb embert. Van, amikor ránézek az emberekre, és semmit sem látok, amiért kedvelnem kéne őket. A gyűlöletet apránként építettem fel magamban az évek során.”

Anderson nem fedi fel, hogy ennek a gyűlöletnek mi az igazi forrása, esetleg Plainview életmódja és választott foglalkozása-e, ahogy a direkt utalások didaxisa is távol áll a rendezőtől, főszereplője mégis – minden összetettsége ellenére – szimbólum és archetípus (is), mégpedig a szerzésvágy által hajtott, kapzsi kapitalistáé. „Versenyezni akarok, és azt akarom, hogy senki másnak ne legyen sikere” – árulja el magáról ugyanabban az őszinteségi rohamában, és azokkal a trükkökkel, ahogy megszerzi az értékesnek vélt földeket, illetve ahogy csupán daczból szembeszáll a legnagyobb olajtársasággal, igazolja saját szavait. Ugyanakkor – és ez is több mint beszédes körülmény – nem rafinált üzletemberként, hanem a közösség előbbre jutásán munkálkodó, tiszteletreméltó „oilman”-ként akarja láttatni magát. Úgy beszél a helyiek előtt, akiket meg akar győzni földjeik eladásáról, mint egy vérbeli politikus. Fia jelenlétét arra használja fel, hogy családcentrikus emberként mutathassa be magát, választékos modora és nyugodt beszédstílusa pedig arra szolgál, hogy jelleme egyenességét demonstrálja, miközben az olaj áldásos hatásaként iskolát, vizet és kenyeret, azaz a közösség felvirágoztatását ígéri.

Önjelölt – és mögöttes szándékok vezérelte – jötevőként Plainview szükségszerűen szembekerül a helyi hatalmi pólus másik figurájával, Eli Sunday-jel (Paul Dano), a szektaszertű Harmadik Megvilágosodás Egyházának prédikátorával. A fiatal spirituális vezető is épp oly mohó, mint világi ellenfele, csak neki a materiális javak helyett – de inkább mellett – a lelkek feletti hatalom kell. A két férfi már az első találko-

záskor felismeri, hogy konkurenciára akadt, illetve mindketten meglátják a kívülágnak mutatott konszolidált álarc mögött a másik igazi valóját. Hatalmi játszmájuk első felvonásaként Eli arra kéri Plainview-t, hogy hadd áldja meg az első fúrótornyot, amit Daniel megígér, az avatóünnepségen mégis inkább maga mondja el az áldást. Tudja, hogy ha nyilvánosság előtt elismeri a lelkesz autoritását, azzal saját mozgásterét csökkenti. Később mégis kénytelen afféle Canossa-járásként Eli színe elé járulni, és megkereszteltetni magát, hogy cserébe az egyház egyik tagjának földjén keresztülvezethesse az olajvezetéket. A lelkesz kihasználja a helyzetet, hogy megalázza a politikus-üzletembert, és utasítja őt, hogy a gyülekezet előtt fennhangon ismerje el bűnösségét, amiért cserbenhagyta fogyatékosá vált fiát.

A film végén azzán fordul a kocka, és Plainview kényszeríti rá Elit, hogy tagadja meg hitét, illetve ismerje el hamis próféta voltát. Ebben a két jelenetben tulajdonképpen nem történik más, mint hogy kimondatják egymással saját magukról – az önmaguk előtt is kínos – igazságot, ez pedig bőven elég ok ahhoz, hogy gyűlöljék a másikat. Hogy tulajdonképpen rokonlelkéről van szó – noha Eli jóval kisebb formátumú figura, mint Daniel –, azt Anderson képi és tartalmi párhuzamokkal is kihangsúlyozza. Míg Plainview a fiát tagadja meg, addig Eli az apjával teszi meg ugyanezt, a két rivális pedig nemcsak kölcsönösen megalázza, megpofozza a másikat, de meg is keresztelik egymást, Eli vízzel a templomban, Daniel pedig verekedés közben olajos sárba meríti a prédikátort.

Bár Plainview az, aki hamis próféta-nak nevezi Elit, maga sem kevésbé fals ember. Azt ígéri, hogy civilizációt teremt az olaj segítségével, de valójában csak addig érdeklő a közösség sorsa, amíg hasznot remélhet tőlük. A templomban, saját elveit is megtagadva, eljátszsa a bűnbánatot az olajvezetékekért cserébe, majd visszahozatja intézetbe küldött fiát, hogy demonstrálja üzleti riválisai előtt, mégsem hagyta őt el. Plainview frusztrációjának forrása is ebben az ellentmondásban keresendő: utálja és megveti az embereket, mégsem ignorálhatja, hogy mit gondolnak róla, kénytelen alakítani önként választott szerepét, már csak jól felfogott anyagi érdeke miatt is.

Eli az utolsó jelenetben azért keresi fel ürességtől kongó villájában a permanens részegség állapotában leledző Plainview-t, hogy rávegye, végezzen próbafúrást azon a Little Boston-i birtokon, amelyen anno, egyedülként a környéken, nem folyt termelés a tulajdonos hajthatatlansága miatt. Daniel egy szívós szálal hasonlattal próbálja elmagyarázni, hogy ott már nincs olaj, mert a szomszédos földekről átfúrva kiszivattyúzta az utolsó litert is belőle. A metafora nemcsak azt fedi le tökéletesen, ahogy Plainview – az üzletben és magánéleti kapcsolataiban is – pióca-ként használja ki környezetét, de azt is modellezi, ahogyan a mai ember, az olaj utáni felelőtlen hajszában, a gátlástalan szabadrablás folyományaképpen, kamikaze módon feléli a saját jövőjét.



RAMBO

– barát és ellenség

Tanner Gábor

Ahogy már az első részben sem derült ki pontosan, miért nem sétált ki Rambo Holydaylandból ugyanazzal a lendülettel, ahogy bebandukolt, a John Rambóban sem világos, miért segít a coloradói egyház néhány önkéntes misszionáriusának felhajózni a folyón Thaiföldről a burmai háborús övezetbe. De egyre erősebb meggyőződésem, hogy azért, mert alapvetően társasági ember. Nem csupán közösségi létre vágyik, de annak hasznos tagja is akar lenni. Ebben a tekintetben tökéletes ellenpontja Rockynak, a nagy magányos hősnek (I. Muszter 2007. március). (Bár a két hőst – talán azért, mert mindkettejüket Sylvester Stallone alakítja, és a vásznonra kerülésük időpontja is közel azonos – gyakran ugyanúgy attribuíják.) A legutóbbi részben Rambo igazi, Rousseau álmába illő halászó-vadászó életmódot folytat. Veszélyes kígyókat fog be, hogy eladja őket a helyi, kígyóshowkat tartó vállalkozóknak. Amúgy ügyet sem vet rá, mi zajlik körülötte. Az első részben széles Amerika hegy-völgyeit járja. Az erdőben vadászik, és ott is heveredik le, ha ráesteledik. Vietnami veterántársához igyekszik. Egy erdővel körülölelt csendes tóparton álló faházhoz. De a cimboráját szétmarta a rák, amit valami „vegyi rossebtől” kapott még Vietnamban, magyarázza az egykori katona anyja. A mostani részben a misszionáriusok vezetője megkéri, vigye fel őket a folyón, mert ő ismeri legjobban a vidéket. Arra nem járok, mert az háborús övezet, veti oda Rambo. „Igen, így hívják az emberek, de ami ott folyik, inkább népiirtás, mint háború.” Hát így él a mi hősünk! Ő, aki hajdanán néhány fegyverrel egymaga legyőzte a Vietnami Néphadseregnek azt az osztagát, amelyik közel egy évtizede titokban fogva tartott amerikai katonákat (Rambo II), vagy aki likvidálta a szovjet hadsereg egyik afganisztáni körzeti egységét, hogy kihozza a kínzókamrából fogságba esett, egykori kiképzőtisztjét, Samuel Trautman ezredest (Rambo III)! Most békésen halakra lövöldöz legendás íjával, miközben pár mérföldre tőle bestiális kegyetlenséggel mérszról védtelen embereket, egyszerű földműveseket a burmai kormányhadsereg. Az első és utolsó részbeli Rambo között alapvető különbség van. Korábban Rambo kikerült egy közösségből (a hadseregből), és az új körülmények között próbált társakra, képletesen szólva fogódzókra



John Rambo

lenni, hogy beilleszkedhessen. De még a régi reflexek dolgoztak benne, ezért kereste fel katonacimboráját. Berry halála szimbolikus értékű: nincs visszaút a régi viszonyrendszerbe. Itt kell megállnia a helyét. Nem kóborolhat a végtelenségig a hegyekben. Ekkor állja el az útját a kisváros (az új élet) hűstorony óra, Wilfred Teasle. A mostani Rambo megtalálta a nyugalmat. Már a harmadik részben is révbé jutott emberként láthatunk, aki békésen építgette egy thaiföldi buddhista kolostor tetejét. Azt nem tudjuk meg, miként került innen a negyedik rész kígyóaránájáig, de ez a lényegesen mit sem változtat: Rambo rálelt a lelki békéjére. Csakhogy ez talmi idill. Hiszen magányos ember, nem tagja semmiféle közösségnek, nincs rá szük-

sége senkinek. A Sarah nevű misszionárius hölgy éppen ezen a legérzékenyebb pontján kezdi ki Rambo látszólagos nyugalmat. Azt magyarázza a férfinak, hogy azért vállalják a veszélyes utazást, hogy segítsenek a bajban levőknek. A maguk szerény eszközeivel kikezdzék az erőszakoskodók megdönthetetlen hitt uralmát. „Azzal, hogy próbál megmenteni egy életet, nem vesztegeti el a sajátját” – érvel Sarah. Vagyis a közösségért való cselekvést állítja szembe a visszahúzó magánnyal. Ez az egyetlen argumentum, amivel Rambóra hatni lehet. Semmit nem akar jobban, mint hasznosnak lenni. Vietnamban milliós technikák kezelését bízták rá, itt még egy autósóba sem vesznek fel kifutófiúnak, tör ki belőle a keserű-

ség az első rész végén. Most ingyen is felviszi a misszionáriusokat a folyón, mert esetleg hasznára lehet valakinek Takehder faluban.

Az első részben Rambo a társadalmi előítéletek miatt be sem tudott lépni a közösségbe. De később felmerül a kérdés: miként tudna egyáltalában hasznos polgár lenni, hiszen a katonáskodáson kívül (melybe a gyilkolás is beletartozik) nem ért semmihez. Ezért a beilleszkedése eleve esélytelennek tűnik. A coloradói egyház – mikor a misszionáriusok tíz nap elteltével sem adnak magukról életjelet – felbérel pár zsoldost, hogy menjenek utánuk, tudják meg, mi történt velük, és hozzák vissza őket, ha még életben vannak. A parancsnokuk cinikusan veti oda Rambónak: „beküldik az ördögöt, hogy elvégezze isten munkáját”. Rambo is nyugodtan lehetne zsoldos vagy bérgyilkos. Hiszen minden részben imamalom-szerűen ismételteti, hogy a háború a vérben van. Ahogy most fogalmaz: „Ha felcsesznek, gyilkolni olyan könnyű, mint levegőt venni.” Csakhogy Rambo legdrámaibb konfliktusa, hogy bár könnyörtelen az ellenséggel, de nem kegyetlen. (Ezen a ponton egy komoly mitológiával fordulnak szembe a filmkészítők. Csak egyetlen példa az ellenpontra a Született július 4-én Ron Kovicja, akit annyira sokkol, hogy egy vietnami akció közben véletlenül ártatlan embereket öltek meg, hogy pánkba esik, és a gomolygó füstben és a vakító napban véletlenül lelővi az egyik társát is.) Rambo még „véletlenül”, a harc hevében sem követ el embertelen tettet. Az első részben egy elvakult rendőr egy helikopterből próbálja leszedni a puskájával a sziklafalon szinte krisztusi pózban kifeszítve egyensúlyozó Rambót. Hősünk úgy menekül meg a kilátástalan helyzetből, hogy átugrik egy fenyőfára, terve szerint zuhanó testét a fa ágaiba ütközés-gabalyodás fogja lelassítani. Mikor hatalmas fájdalom között földet ér, egy kisebb szikladarabot vág a helikopterhez. A gép ablaka bereped, a pilóta ijedtében rángatni kezdi a helikoptert, a rendőr elveszti az egyensúlyát, és kizuhan a mélybe. Később Rambo odamegy a póru jár rendőrhöz, felemeli, és maga elé tartja a véres tetemet. Gyűlölet nélkül nézi, szinte kérdőn: miért akartál megölni? Látod, ez lett a vége! A második részben, mikor ledobják a dzsungelbe, hogy megkezdje a mentőakciót, azonnal egy kígyóval akaszkodik össze. Szétvághatná a veszélyes hullót, de csak megragadja a „torkát”, és megfenyegeti a tekintetével: ugye nem akarsz kikezdeni velem?! A mostani epizódban kalózok támadják meg a folyón az éj leple alatt Takehder felé lopakodó misszionárius csapatot. Rambo csak akkor kel fegyveresen is a védelmükre, amikor már egyértelmű, hogy Sarah-t nem fogják továbbengedni a kegyetlennek tűnő legények. (Próbálja elkerülni az összecsapást, még arra is hajlandó, hogy nehéz szívvel bár, de kimondja a kalózok vezérének: „tisztellek”.) Felajánlja a banditának, hogy mindenüket odaadják, csak engedje tovább őket, de a kalóz egyre fenyegetőbben köti az ebet a karóhoz: a nő kell! Rambo nézi a nő fényszórával vakító fehérre világított arcát. Felméri a kalózok fegyverzetét. Aztán megáll rajta a kamera. Mélyen barázdált arcán nyoma sincs a gyűlölet-

Rambo

nek. Lehetne fenyegető, ehelyett szomorú, megtört. Tudja, mi következik most. Annak a pár kalóznak ott szemben ütött az utolsó pillanatuk. Lehangoltan, szomorúan teszi a kötelességét, mint Herzog fájdalmas arcú Drakulája. Villámgyorsan cselekszik, mégis tette után szánalmasan billeg, mint egy hatalmas testű megfáradt, idős ember. A misszionáriusok vezetője magából kikelve ordít vele: „Mit csinált? Azért jöttünk, hogy segítsük megállítani az öldöklést.” „Előbb levágták volna a kurva fejüket, majd ötvenszer is átmentek volna a nőn” – förmed vissza Rambo. Aztán amikor céljukhoz érve kiszállnak, Burnett lelkész még odaveti neki: „Tudom, hogy jogosnak hiszi, amit tett, de egy életet kioltani sosem lehet jogos.” A film vége felé aztán ugyanez az ember (mikor már túl vannak az állati körülmények közötti fogságon, kínzáson, és néhány perccel az után, hogy csaknem kivégezték) magából kivetkőzve egy keze ügyébe akadó kővel veri szét egy burmai katona fejét. Alsó kameraállásból látjuk a nekivadult lelkészt, eltorzult arca mögött vakítóan tűz a szemünkbe a nap. Mintha ez lenne az ő damaszkuszi útja.

De ne tévedjünk, nem arról van szó, hogy Michael Burnett rájön, benne is ott szunnyad a gonosz! Sokkal mélyebben rendül meg: rá kell ébrednie, hogy harcra „pacifizmusa” rendkívül egyoldalú szemléletmódot, világlátást kölcsönzött neki. Egyértelmű értéket képvisel ugyan, de vaskalaposan. És abban a pillanatban, ha valakinek a gondolkodása kizárólagossá válik, többé nem lehet igaza. Burnett lelkész kezdettől fogva gyanúsán méregette Rambót. Nem tetszett neki ez a fura fazon. Előítéletei voltak vele szemben. Bármilyen szép elveket valljon is úgy általában, Rambót nem egyes emberként, hanem egyből tipizálva ítélte meg: az „efféle alaktól” semmi jót nem lehet várni. Az „ilyenek” látszik, hogy szörnyeteg. Prejudikáló véleményformálása semmiben sem különbözik a zsoldosvezérétől, aki így provokálta Rambót: „Jó ég! Te is olyan vagy, aki elbaszódott Vietnamban, mi? Feldughatod a múltad a seggedbe. Láttam már ilyet. Nem voltam lenyűgözve.” És ezzel visszaérkezünk az első rész kisvárosi seriffjéhez, Wilfred Teaslehez. Mikor először látjuk, kicsit alulról fényképezik. Így a pocakja máris ellenszenvesen, fenyegetően dülled felénk. Böfög, rőfög, morog. Közben az övét igazgatja, ami belevág a húsába, mintha csak ez tartaná össze a szorításából alul-felül kibuggyanó testet. Teasle következő felvételében a feje egy tekintélyes szirénával osztozik a képmezőn. Az ábrázolás egyértelmű: íme a kisvárosi bunkó, akinek még hatalma is van, hogy bunkóságának érvényt szerezzen. (Mikor Rambo megkérdezi, hogy miféle törvény tiltja, hogy bekapjon egy hamburgert ebben a városban, Teasle így felel: én. Később, a Rambo utáni hajszá során a kiérkező szövetségiék számára kiderül, hogy a veterán súlyosan zaklatták az őrszobán, mire Teasle így oszlatja el a vádakat: „Ha az egyik emberem, tegyük fel, túllépi a határt, akkor a fogoly hozám fordulhat panasszal, és ha kiderül, hogy jogos a panasza, akkor én rúgom szét a legényem seggét. Én!”). Mi persze láttuk, hogy éppen ő adott utasítást a fogoly „rendbe szedésére.”) Rambo

természetesen semmiféle kihágást nem követett el, Teasle mégis lecsap rá. „Errefelé nem szeretjük a csavargókat. Régebben csak úgy hemzsegett a város a stricktól.” Bent az őrsön keményen meg kell fizetnie Rambónak ezért a negatív tapasztalatért. Ütik-verik, megalázzák, és így is csak akkor vet véget az egésznek, és támad az agresszoraira, amikor a borotva láttán (amivel csupán a borostáját szeretnék eltüntetni), felrémlik benne a vietnami fogsága során elszenvedett kínzások legrosszabbika: egy éles pengével hasogatták fel a mellkasát. Tehát még ekkor sem az sarkallja akcióra, hogy betelik számára a pohár, hanem egy a rendőrök által véletlenül kiváltott pszichés trauma.

Az előítéletek egy jelentős részével úgy általában nyilván nincs semmi probléma. Különösen, ha azt vesszük, hogy valós tapasztalatokból szűrődtek le. Nyilván efféle experienciákra épülnek a társadalom életét és működését szabályozó törvények. Vagyis lehet gyakorlati igazság Teasle és Burnett lelkész prejudikációiban is. Ha egy bizonyos szituáció kialakul, akkor minden bizonnyal az fog történni, ami az efféle körülmény létrejöttékor korábban már egyszer-kétszer bekövetkezett. Csakhogy életünk során nemegyszer kerülünk mi is hasonló helyzetekbe, mint Rambo. Valamely cselekedetünkre a minket körülvevő mikroközösség (amelynek ítélete fontos, hiszen ez jelenti a referenciát számunkra, óhosszú viszonyítva tudjuk értelmezni magunkat a világban) egy bizonyos társadalmi minta szerint reagál. És mi hiába bizonygatjuk, hogy meglehet, a tapasztalás törvényei így és így szólnak, de a mi esetünk most más lesz. És ami a szomorú, hogy efféle helyzetekben sajnos az előítélet önbeteljesítővé válik: feladjuk a kilátástalannak tűnő küzdelmet a velünk szembe fordult „világgal”, és belerázódunk abba a cselekvéssorba, és belerázódunk abba a cselekvéssorba, amit elvárnak tőlünk. Soha nem tudjuk bebizonyítani, hogy az adott esetben igazunk lett volna, s talán egy új tapasztalatot szolgáltatunk volna, melynek révén elkezdhetett volna lebomlani egy előítélet. A Rambo-filmek az efféle csüggedőkbe próbálnak lelket önteni. Újra és újra elmondják nekünk, hogy érezzük bár áttörhetetlennek a konvenciók és előítéletek falait, de igenis, rést lehet ütni rajtuk. Ezért olyan hangsúlyos a mostani részben Rambo és Sarah párbeszéde, mielőtt nekivágnának az útnak. Azért kell Takeherbe mennünk, hogy megváltoztassuk az ott megváltoztathatatlannak hitt helyzetet. A lehetetlen elérésének egyik specialistája pedig éppen Rambo. A második részben azért küldik vissza a Távol-Keletre, hogy a hadsereg

meggyőződjön róla, maradtak-e valóban hadifoglyok Vietnamban. Ha nem, akkor a Rambo által készített felvételek bizonyító erejével véget vetnek az egyre kellemtlenebbül terjengő mendemondának, ha pedig senyvednek még ott egykori katonák, akkor likvidálják őket. Lezárják az ügyet. Persze Rambónak azt mondják, hogy az akció végcélja emberéletek megmentése. De senkinek sem villan át az agyán egy percre sem, hogy Rambo esetleg tényleg kihoz egy foglyot a táborból. Hiszen az lehetetlen. És Rambo zavart okoz az egész gépezetben, csupán azzal, hogy elért valamit, amit túlmélt tapasztalatok által elképzelhető lehetőségeken. Lebontott egy falat. Remek tett, a közösség majd nyilván ujjongani fog örömeiben. De nem ez történik. Hiszen az előítéletek egyszersmind védőbástyák is. Ha valamelyiknek megrepedezik a fala, akkor meggyengül az a közösség, amelyet az adott bástya védeni volt hivatott. És a kör bezárult. Visszatértünk a kiindulási problémához: a közösség sosem fogja elfogadni azt a tagját, aki szembe megy az előítéletekkel, aki tetteivel azt bizonyítja, hogy lehetne másképp is cselekedni, mint ahogy az megszokott. Rambo legsúlyosabb tapasztalata, hogy vágyjon bár igazi közösségi szerepre, számára, aki szinte már véletlenül is folyton szembemegy a normákkal, nincs hely a társadalomban.

Érdemes megjegyezni, hogy a fenti értelmezési keret nem húzható rá David Morrell 1972-ben írt Rambo (First Blood) című könyvére. Ebben két háborús veterán áll szemben egymással. Teasle sheriff a koreai Choinis víztárolónál lezajlott ütközetben tanúsított bátorságáért kapta meg a Nemzet Szolgálatáért Érdemkeresztet (erre még csak utalás sincs a filmben), Rambónak a vietnami harcokból származnak a kitüntetései. (Trautman így foglalja össze a konfliktust Teaslenek a könyvben: „maga éppolyan katona, mint ő, és ezzel kezdődött az egész.”) A könyvbéli Teasle sokkal kisebb mértékben a testet öltött társadalmi előítélet, ő is inkább egy perifériára sodródott figura. A felesége elhagyta, elvesztette azt a kapcsolatot, mely a közösséghez kötötte. És az örült hajszá során rá kellett döbennie, hogy elpuhult, óvatlan lett. Fejvesztetten belevitte az embereit a hajtóvadászatba, akik aztán mind elhullottak mellőle. Vagyis nem alkalmas többé a közösség védelmére. Egyszer azon medítál, hogy miként fog majd elszámolni Madison polgárainak, hogyan keveredett ebbe az örült konfliktusba a „madárral”, „miért nem volt képes egyikük sem abbahagyni a kötődést”. Rambo is sokszor monologizál a regényben. Próbálja értelmezni a

kialakult helyzetet. A vége felé, amikor már egyre kevésbé akar hazudni magának, így elmélkedik: „Egyáltalán nem elvek vittek ebbe bele. Csak meg akartad mutatni, hogy meg tudsz küzdeni bárkivel, aki görbén néz rád, és ez valami más volt – nem erkölcsi, hanem személyes, érzelmi kérdés.” „Túlságosan élvezte a harcot, túlságosan élvezte a kockázatot, az izgalmat. (...) Ez talán a háború következménye, gondolta.” Morrell Teasleje és Rambójának párharca tehát két „ketyegő pokolgép” küzdelme, akik visszakerültek ugyan a társadalomba, de bármikor képesek felrobbanni. E tekintetben nem különböznek egymástól. A könyv megjelenésekor még tart a vietnami háború. Az ottani harcokra kiképzett katonákban ölgépeket lát egész Amerika, és a világ legnagyobb fele. Ez az első háború, melynek kegyetlenségeit (például azt, hogy Vietnam rendőrfőnöke miként végez ki saját kezűleg egy megbilincselte Vietkong-tisztet az utcán /l. erről: Kiss Álmos Péter: Amerika vietnami háborúja, Új Honvédségi Szemle, 1998/1/) a televízió behozza az amerikaiak nappali szobáiba. Morrell Teasleje és Rambója így Móríc Zsigmond Szegényemberek-beli első világháborús katonájának „utódai”. Azé a férfié, akinek tudatában a háború és a béke erkölcsisége menthetetlenül összezavarodik. (Nem is lehet más Morrell regényének a vége, mint hogy Teasle halálos lövést kap Rambótól, de a vietnami veterán is agonizálni kezd a sérüléseitől, úgyhogy Trautman vet véget földi szenvedéseinek egy kegyelemlövés-sel.) Ugyanakkor a Rambo (First Blood) című film 1980-ban készült. Ekkorra már nem tűnt annyira egyértelműnek, hogy a közkatona mind elítélendő gyilkosok a fronton, és potenciális ölgépek a társadalomba visszakerülve. Kezd kiderülni, hogy kik voltak az igazi felelősök azért, hogy bár Vietnamban az amerikaiak egyetlen jelentős összecsapásban sem szenvedtek vereséget, mégis vesztésként, az egész világ által megvetetten kullogtak ki az országból. A filmbeli Rambo nem pszichopata gyilkos. Csak megsebesíti Teasle embereit (annak az egynek a kivételével, aki saját felelőtlensége miatt kiesett a helikopterből), míg a könyvben már a fogdából való kiszabadulásakor kiontja az egyik rendőr beleit. Stallone Rambója nem is az a később toposzá vált vietnami veterán, aki kiüresedett szívvel árulja „szaktudását”. (Állítólag a Soldier of Fortune című lapban több hasonló hirdetés is megjelent a 80-as években: „Diszkrét, volt légideszantos vietnami veterán nagy kockázattal járó piszkos munkát keres, postafiók stb.”) Rambo az az egyszerű lélek, aki nagyon szeretne közénk tartozni. De naiv és megvezethető. És akiknek egy csöpp hatalom adatik a kezükbe, már meg is próbálják megtáncoltatni, megleckézteni. Rápirítanak úton-útfélen. De van benne valami „műszer”, amely megéri, ha túllőnek vele szemben a célon, és megálljt parancsol. Egyre fáradtabban, egyre szomorúbb ábrázattal teszi ezt. Mintha csak azt mondaná: hát már sosem lesz ennek vége? Sosem tanuljuk meg egymást előítéletek nélkül elfogadni? Mikor fogjuk a másikban végre az embert látni, és nem a magunk építette közhely-Frankensteint?

Interjú

Hardy Mihállyal

– Önszerint van még értelme a közszolgálati fogalmának? Egyrészt annyiféle műsort sorolunk ma ebbe a kategóriába, hogy úgy tűnik, alig van közös jegyük. Mintha csak médiatan-könyvekben és elvont tanulmányokban létezne a kifejezés. Másrészt a sokféle tévécsatorna megtanít minket arra, hogy nincs egyféle igazság. Meghúzható-e az a bizonyos vonal, ami a hírközlést elválasztja a világejtelenéstől?

– Nem tekintem a közszolgálati fogalmat üres fogalomnak. Kifejezetten fontos funkciója az elektronikus médiának (nyilván elsősorban a tévének meg a rádió-nak), hogy a szó tág értelmében társadalmilag hasznos információkat (is) közöljön. A probléma az, hogy a jelenlegi kereskedelmi tévék Magyarországon gyakorlatilag csúfot űznek a médiatörvény eredeti szelleméből, vagy egyszerűen megkerülik annak a kereteit. Ennek eredménye, hogy olyan tipikusan szórakoztató műsorokat, mint mondjuk a Fókusz vagy az Aktív közszolgálati műsorként tüntetnek fel, ami egész egyszerűen nevetséges. Ha azt kérdezzük, miért alakult ez így, akkor vissza kell menni az eredendő bűnhöz, tehát az 1996-os médiatörvényhez, illetve az azzal kapcsolatos tévés pályázatokhoz. Az akkori magyar politikai elit nem volt tisztában vele, mire való a közszolgálati. Úgy gondolták, a kifejezés azt jelenti, hogy ők betelefonálnak a tévéelnöknek, és másnap már szerepelhetnek is a reggeli vagy esti hírműsorban. Ez – hogy úgy mondjam – közkeletű felfogássá vált, és a politikai spektrum majdnem egészére egyformán jellemző lett. A közszolgálati fogalmat mindig az éppen aktuális ellenzék szokott aggódni, amikor nincs kormányon, és az éppen hatalmon lévő kormánypártok szoktak roppant elégedettek lenni az ilyen értelemben vett közszolgálati érvényesülésével. A legfőbb bajt abban látom, hogy Magyarországon kilátás sincs egy olyan, a politikától valóban független hírköz-lő eszköz létrejöttére, amelyik krízishelyzetekben, vagyis amikor nagy szükség van rá, jól működik. Ezért mondhatjuk, hogy az angolszász értelemben ismert közszolgálati vagy közszolgálati függetlenség nem létezik Magyarországon.

– A kereskedelmi tévések, amikor ez a kérdés felmerül, általában arra hivatkoznak, hogy a nézettség határozza meg, mit sugározzanak a műsoraikban. A nézettségi adatok alakulását percről percre nyomon követhetik a szerkesztők a laptopjaikon, így olyasmikkel tömők meg a monitorjukon elkezd felfelé kúszni.

– Ez egy nagyon közkeletű felmentés mindenfajta szerkesztői vagy tulajdonosi felelősség alól. Mondok egy szélsőséges példát: ha ki lehetne mutatni, hogy a szaúd-arábiai nyilvános lefejezések tévéfelvétele kétmillió nézőt vonzana esténként, akkor – ha nem lenne minimális erkölcsi vagy törvényi határok – a tévé azt sugározná, és boldog is lenne vele, mert azt mondhatná: erre van igény, hiszen nézik az emberek. Szerintem általában véve skizofrén helyzetben vannak a kereskedelmi tévékben dolgozó szerkesztők vagy döntéshozók, mert ők maguk is mélysegesen lenéznek, amit csinálnak, ugyanakkor ezzel keresnek pénzt. De akkor minek a porhintés a közszolgálati sárgáról? Hány olyan híradót lehetett látni, ahol a legutolsó Győzike-

show forgatásáról számolt be mondjuk az RTL Klub vagy a nem tudom, milyen vetélkedő főhősének vagy műsorvezetőjének a dolgairól a TV2? Ezek társadalmilag haszontalan információk.

– Ennek a ritmusában működik a nyomtatott sajtó egy jelentős része is. Bizonyos magazinokban is csak azokról az emberekről lehet olvasni, akik a kereskedelmi tévékben szerepelnek. De sok napilap sem kivétel ez alól. Ha fel akarják hívni magukra a figyelmet, akkor a kereskedelmi tévék bulvártémáihoz nyúlnak.

– Igen, de ott alapvetően más a helyzet. Ugyanis az újságosnál döntést hozok, hogy megvásárlom-e az adott lapot vagy sem. A közszolgálati azt jelentené, hogy legyen egy olyan információs csatorna, amelyen keresztül bárki, a széles értelemben vett köz hozzáférhet az információkhoz. Ebben a tekintetben például totálisan megbukott a Magyar Televízió mondjuk, a tévéostrom, vagy más példával élve az augusztus 20-i vihar idején, amelyek ott zajlottak a közszolgálati MTV székháza tövében, és ők mégsem voltak képesek két és fél órán keresztül beszámolni az eseményekről. Mi kellett volna ehhez? Kilépnie a kapun, és felvenni egy kamerával azt, ami történik. A tévéostrom idején nem megszüntetni kellett volna az adást, hanem közvetíteni. Ilyenkor reflexből tudnia kellene egy közszolgálati tévésnek, hogy mi a dolga. Ehelyett a hírTV-n, az RTL Klubon és a TV2-n lehetett látni, hogy mi történik.

– Mostanában az m1-en egyre több olyan műsort látni, amelyek valóban közérdeklődésre számot tartó és egyúttal az életünket alapvetően érintő témákról szólnak. Gondolok elsősorban a Szempontra, az Estére és más magazinossabb műsorokra. Felhasználják a kereskedelmi tévék formai eszközeit, de nem bulvártémák tálalására. Szerintem egy-két hónapon vagy fél éven belül kiderül, hogy életképesek-e ezek a műsorok, fel tudják-e venni a versenyt a kereskedelmi tévék magazinjaival. Mert ha releváns mennyiségben hódítanak el nézőket, akkor beigazolódhat, hogy a nézők valóban igénylik-e az ilyesmit, felnőttek-e annyira, amennyire feltételezzük (a tényleges igények ismerete nélkül), csak nincs más választásuk, mint hülyeséget nézni. De éppen-séggel az ellenkezőjére is fény derülhet...

– Szerintem nem ebben az összefüggésben kellene megítélni az MTV műsorait. Arra volna szükség, hogy pontosan definiáljuk a médiaszereplők funkcióját. Miért csak zárványszerűen léteznek az MTV kínálatában olyan műsorok, amelyek valóban közszolgálati tévébe valók? Az nem baj, hogy formanyelvükben vagy szerkesztésükben a kereskedelmi tévéktől kölcsönöznek eszközöket, hiszen folyamatosan modernizálódnak, nagyon gyorsan fejlődik a televíziós szaknyelv, a képi megfogalmazás. Sokkal nagyobb gond, hogy a közszolgálati tévé híradójának nincs tisztázva a szerepe. Még mindig nagyon sok benne a habkönnyű, fajsúly-talan téma. A szerkesztői még mindig nem tudnak súlyozni, hogy mi a fontos, mi a kevésbé fontos. Persze a közszolgálati televízió kínálata se legyen dögunalmas, de nagyon komoly, húsbavágó témákat is lehet

korszerűen és izgalmasan tárgyalni. Ez persze sok munkával jár, utána kell menni a dolgoknak.

– Nyilván ezért sem készülnek ilyen műsorok. Ki finanszírozna ma Magyarországon hosszú utánajárást igénylő és sok pénzt felemész-tő produciókat? Ehelyett bizonyos fogalmak lejárata folyik. Például a hírTV egyik műsora oknyomozónak tünteti fel magát. Csak nézem a bizonyítékok nélküli állításokat, a semmivel alá nem támasztott megkérdőjelezéseket, és már felmerült bennem, hogy biztos rengeteg adatot gyűjtenek össze, csak egyszerűen nem fér bele minden huszonhárom percbe. Lehet, hogy ez nem is egy igazán tévés műfaj? Hiszen ilyen rövid idő alatt nem lehet elmeditálni a feltárt tényeken, csupán fröcsögni lehet, a nézőnek meg nem marad más, mint bízni benne, hogy minden ítéletükre van megfelelő bizonyítékuk a műsorkészítőknek...

– Léteznek nagyon jó televíziós produciók ebben a műfajban is, csak egy ilyen típusú műsor félórás anyagának elkészítésére, mondjuk, Angliában egy fél évet szánnak.

– De ez hogy jön át a képernyőn?

– A hírTV említett műsorával az a baj, hogy az agit-prop mű. Nem oknyomozás, hanem egy ideológiai-lag abszolút elkötelezett propaganda, egy ideológia videoillusztrációja. Olyan, mintha a Magyar Nemzet vezércikkét próbálná valaki tévére hangszerelni.

– Ön szerint mekkora hatása van a média ezen szegmensének, ahova mondjuk a hírTV vagy az ATV tartozik, hiszen körülbelül tisztában vannak a nézők az irányultságukkal. Vagy ha nem, hát hamar kiderül számukra. Van egyáltalában bármilyen súlyuk ezeknek a csatornáknak, illetve a műsoraiknak?

– Ezt a nézettségi adatok eldöntik. Ha ezek a műsorok, ezek az adások nem tudják átlépni azt az egy-két százalékos küszöböt, akkor ez meg is határozza, hogy körülbelül mekkora lehet a befolyásuk. Márpedig nem nagyon tudják átlépni.

– Ha a szövívői munkáját nézem, és összeve-tem a tévés tevékenységével, akkor az a feltű-nő számomra, hogy most rövid, egyszerű üze-netekkel dolgozik. Mintha egy redukált kom-munikációt kellene folytatnia. Pedig nyilván hozzá van szokva a strukturált kommunikáció alkalmazásához, nem haladja meg sokszoro-san ez a munka az ön képességeit?

– Megvannak a szövívőség körébe tartozó marke-tingnek is a kommunikációs szabályai. Egy áruház a vásárló személyes döntésére alapoz, tehát nagyon egyszerű üzenetekkel kell operálni. Másrészt amikor eljöttem a Tescótól, éppen az áruházlánc több mint egy évtizedes magyarországi életének legnagyobb változásán dolgoztunk. A sajátmárkás termékeinek megújítása révén megkezdődött az egész Tesco-imázs újrapozicionálása. A bevezetésnél, tehát amikor a Tesco megjelent Magyarországon, ami a rendszer-változás után pár évvel történt, akkor az áruház imázsa az olcsó, de megbízható termékekre épült. Ez az akkori piaci igényeknek meg is felelt, hiszen akkor még a konkurenciát az úgynevezett lengyel piac és az akkoriban kialakuló kínai piacok jelentették, innen kellett elhódítani a vevőket. A baj az volt, hogy az idő telt, és az áruház arculata nem változott meg releván-san. Közben megjelentek a piacon az erős konkurensek, amelyek ilyen vagy olyan szegmensben jobbak, dinamikusabbak voltak. A Tesco most azon dolgozik, hogy megpróbáljon megfelelni az új kihívásoknak, és egy korszerűbb képet építsen fel magáról. Az elmúlt évtizedben a magyar vásárlók igényei, és nem utolsó-sorban a vásárlóerejük szignifikánsan növekedett. Ehhez pedig alkalmazkodni kell. Ami persze nem megy egyik pillanatról a másikra, ebben céltudatos munkával lépésről lépésre kell haladni. Ha mondjuk,

Interjú

egy csapásra minden megváltozna az áruházakban, a polc, a kiszolgálás, a személyzet, minden, és elérné azt a színvonalat, amit mondjuk, a Tesco Angliában képvisel, akkor is eltartana két-három évig, míg ezt a magyar vásárló észrevenné, amíg tudatosulna benne a változás. Tehát ez egy lassú, szinte sziszifuszi munka. Ennek során közérthető, egyszerű üzeneteket kell küldeni. Persze az üzenet minőségét befolyásolja, hogy hol fog megjelenni. Másképp kell fogalmazni a szakmai, kereskedelmi honlap, és másképp például az Index vagy valamelyik nagy hírportál számára. A média jeleníti meg a vásárlóink, partnereink, beszállítóink felé azt a képet, mely mögött egy sok lábon álló céges politika húzódik meg. Azt már sikerült elérni, hogy ha bármilyen kereskedelemmel kapcsolatos hír felröppen, az újságírók első reflexe, hogy hívják a Tescot, amiben nemcsak az én szerepem, hanem az elődömé, Danks Emeséé is jelentős. Van olyan áruházlánc Magyarországon, amelyiknek még sajtófelelőse sincs. De a többiek sem szívesen állnak szóba a sajtóval. Ebből a szempontból a Tesco politikája teljesen más.

– A rendszerváltás korában még jellemző volt a magyar vásárlóra az árfetiszmus. Abból, amit mondott, azt érzem, hogy ez megszűnőben van. Ez jelentős változás lenne...

– Nincs ezen a téren változás. A magyar vásárló döntéseit a felméréseink szerint továbbra is 80 százalékban az ár határozza meg. Csakhogy közben megnőtték az elvárásai: egy bizonyos árért egyre jobb minőséget szeretne kapni, és ha ezt nem kapja meg, akkor van választása máshova menni. Van bőven áruházlánc. Most, a megszorítások idején, amikor a vásárlóerő-

csökkenés tény, a hipermarketek felé tekintenek a vásárlók, mert itt kapják a legjobb ár-érték arányt a pénzükért.

– Miért lehet ön kapós szóvivőként? Inkább azért, mert sok időt töltött a mikrofonok másik oldalán, tudja, milyen az újságírók lelkivilága, vagy nagyobb súllyal esik latba a személyéhez köthető hitelesség, vagyis ha ön mondja, akkor inkább elhiszik az emberek, hiszen az ön szavainak a szakmai múltja révén komolyabb súlyuk van, mint egy „ismeretlen” embernek?

– Nyilván azért mentem korábban a Tescohoz és most a Budapest Airporthoz dolgozni, mert pontosan tudom, miként lehet pozitív irányban befolyásolni egy vállalatról kialakuló képet. Tudom, milyen inputra van szüksége egy televíziónak vagy egy rádiónak vagy akár egy internetes hírportálnak ahhoz, hogy könnyen és normálisan tudjon dolgozni, be tudjon számolni a kereskedelemről. Tudom, milyen típusú információkra, hírekre van szükség ahhoz, hogy felkeltsük a figyelmüket, és beinduljon a médiakommunikáció. A hitelességemet nem az én tisztem megítélni. De remélem, ennek is van némi szerepe abban, ha egy ilyen munkára engem választanak.

– Melyik tevékenység igényel precízebb fogalmazást: a televíziós vagy a szóvivői munka?

– Az utóbbi a kommunikáció szempontjából felelősegteljesebb munkakör, mint a televízióban dolgozni. Itt ha hülyeségeket beszélek, másnap tízmillió forinttal csökken, mondjuk, a csemegepultok bevétele az áruházban, tehát minden mondatnak a helyén kell lennie

és működnie kell, mert azonnal mérhető mindenfajta negatív hatás. Ugyanígy persze mérhető egyébként a pozitív hatás is. Olyan számítógépes rendszer működik a Tescóban, hogy másnap tudtuk, hogy kevesebb zsömlé fogyott, vagy a csirkecomból szignifikánsan kevesebbet adtunk el, tehát napi pontossággal meg lehet mondani, hogy hogyan alakult a forgalom bizonyos termékeknél.

– Ebből a szempontból ez a struktúra is hasonlít egy kereskedelmi televízióéhoz, ahol a nézettséget azonnal nyomon követik...

– Abszolút. Ilyen szempontból ez tiszta sor. Amíg egy kereskedelmi tévénél dolgoztam, minden reggelt azzal kezdtem, hogy megnéztem az előző napi értéket. Persze ott is sok minden befolyásolja egy műsor sikerét vagy sikertelenségét: a műsorkörnyezet, vagy az, hogy mi ment a másik csatornán, de még olyan szélsőséges dolgok is, hogy milyen volt aznap az idő.

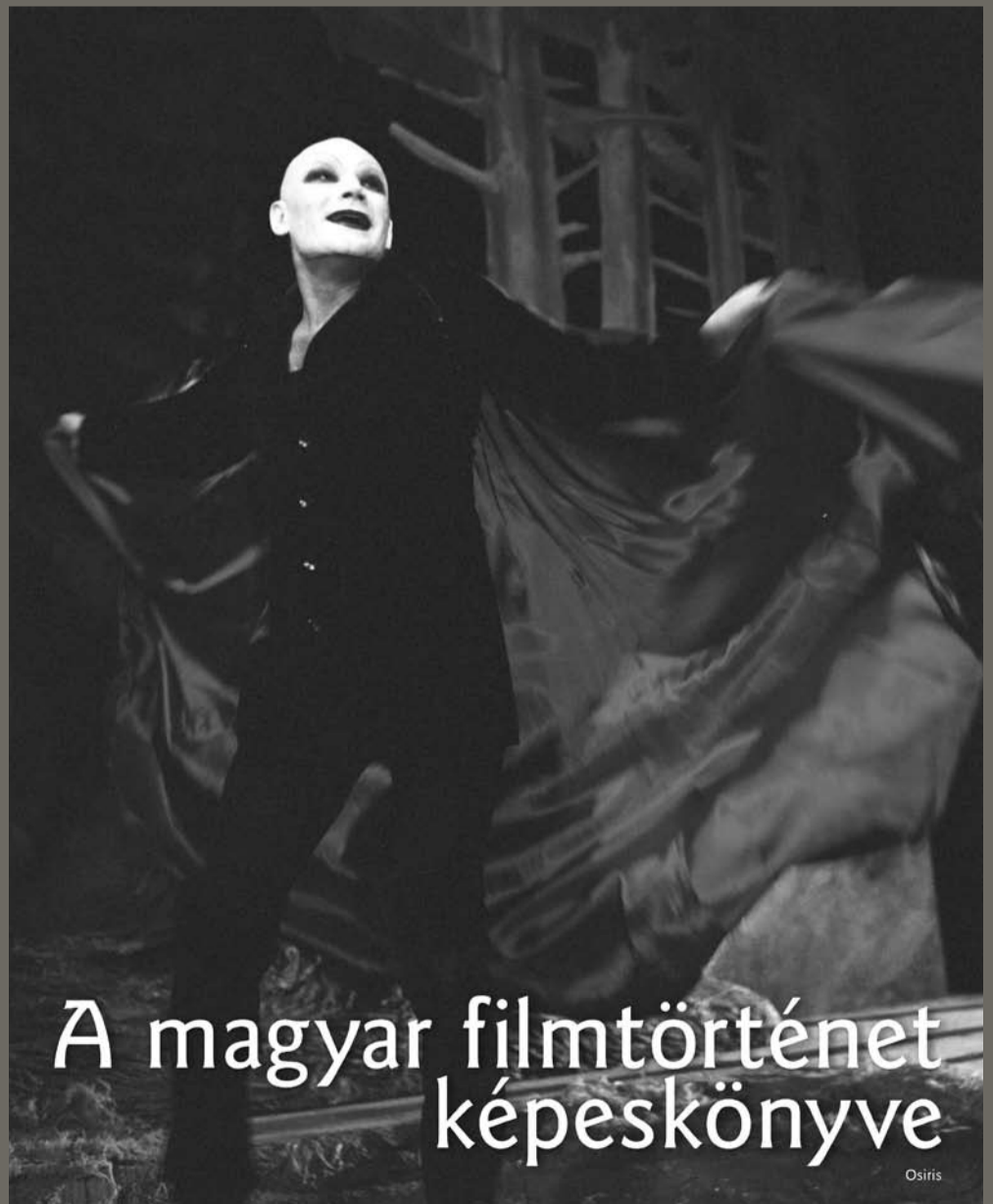
– Nem tudom, az új munkahelyével kapcsolatban mit fogok majd tapasztalni, de nekem a tescós szóvivősége alatt az volt a benyomásom, hogy kommunikációs szempontból nem kívánt öntől olyan sokrétű tevékenységet ez a munka, mint amire egykori meghatározó médiaszemélyiségként nyilván képes lenne. Egy-két sorban idézik önt a hírportálok az interneten. Ez sajnálattal tölt el, különösen, ha felidézem magamban az ön által szerkesztett híradót, ami annak idején információs kínálatában messze kiemelkedett a többi közül.

– De az a korszak már lezárult. Vége.

2007. DECEMBER 5-ÉN JELENT MEG AZ OSIRIS KIADÓ GONDOZÁSÁBAN A TÖBB MINT EZER ILLUSZTRÁCIÓT TARTALMAZÓ KÉPES KÖTET,

A MAGYAR FILMTÖRTÉNET KÉPESKÖNYVE,

MELY A MAGYAR FILMGYÁRTÁS KÉPES ENCIKLOPÉDIÁJÁNAK IS TEKINTHETŐ. A MAGYAR NEMZETI FILMARCHÍVUM FOTÓ- ÉS PLAKÁTTÁRI GYŰJTEMÉNYÉNEK DOKUMENTUMAIBÓL ÖSSZEÁLLÍTOTT KÖTETBEN MEGTALÁLHATÓAK MINDAZON FILMPLAKÁTOK, FILMFOTÓK, KISNYOMTATVÁNYOK, MELYEK A KINEMATOGRAFIÁNK TÖRTÉNETÉT A KEZDETEKTŐL NAPJAINKIG ILLUSZTRÁLTÁK. HELYET KAPTAK BENNE MIND A KIS- ÉS NAGYJÁTÉKFILMEK, MIND A DOKUMENTUM- ÉS KÍSÉRLETI FILMEK, MIND PEDIG AZ ANIMÁCIÓS ÉS HÍRADÓ MŰFAJ REPREZENTÁCIÓS FOTÓI, PLAKÁTJAI. AZ IGAZI CSEMEGÉT PEDIG AZ EGYKORI DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEK FOTÓI JELENTIK.



A magyar filmtörténet képeskönyve

Osiris

A SZLOVÁK FILM

Pillantás a 60-as évekre

Richard Blech



Az emberi szellem történetének szempontjából a 20. század két kiemelkedő évtizedet mutathat fel. A 20-as éveket azoknak az avantgárd mozgalmaknak a születése tette jelentőssé, amelyek a művészet minden ágában a fejlődés ösztönzőivé váltak, a hatvanas években pedig a filmművészetben alakultak ki – robbanásszerűen – olyan mozgalmak, amelyeket gyakran az „új hullám” gyűjtőfogalmával jelölnek. A 60-as évek történelmi kiindulópontját a második világháború által előidézett megrázkódtatások enyhítésének a vágya jelentette, csakhogy tíz-tizenöt évvel a háború után a világ két hatalmas szférára oszlott, s ez a tény az egyes országok filmművészetének fejlődésére is rányomta bélyegét.

Avilágszerte, de főleg Európában létrejött filmes mozgalmak olyan filmek megalkotásának a módjait keresték, melyeket nem a lélektelen kommercializmus uralna, hanem méltósággal helyet foglalnának a művészetek világában, s ötvenévnél létezés után befogadtatnák a filmet az olyan „nagy” művészetek családjába, mint az irodalom, a színház, a képzőművészet és a zene. A fiatal nemzedék alkotói, akik a legkülönbözőbb közegekből indulva álltak a kamera mögé, már a kezdet kezdetétől azon voltak, hogy a film másféle, nem kommersz felfogásmódjával különböztessék meg magukat elődeik nemzedékétől.

Európában tehát ennek a törekvésnek a jegyében kezdtek kialakulni az új irányzat mozgalmi, iskolai és áramlatai. Elsőként az olaszok léptek színre dokumentarista jellegű és szociális érzékenységtől áthatott neorealista műveikkel, majd a közelmúlt lengyel történelmi mélyreható vizsgálatnak alávető lengyelek, őket pedig az elméleti vitákban iskolázottságot szerzett fiatal francia alkotók követték, akik az olaszokhoz hasonlóan kimentek a kameráikkal az utcára, ignorálták a filmstúdiók műtermeit, s a mindennapi élet lüktetését akarták megragadni.

Ezekhez a vázoltnál szélesebb háttérű törekvésekhez illeszkedett az a mozga-

lom, amely spontán módon jött létre az egykori Csehszlovákiában. Tudvalevő azonban, hogy míg a csehek már a második világháború előtt gazdag filmtörténetet mondhattak magukénak, a szlovák film csak a háború után bontakozott ki teljes mértékben. A cseh filmgyártás a háború előtt a legproduktívabbak közé tartozott Európában, s mivel évente kb. húsz új cseh film született, a hazai nézők szórakozási igényeit jelentős mértékben ki tudták elégíteni. A Prága Barrandov nevű negyedében található, jól felszerelt műtermeknek köszönhetően a cseh film szerteágazó gyártási bázissal rendelkezett. E műtermek műszaki színvonalát a párizsiakéval vagy a rómaiakéval vetekedett. A második világháború idején, amikor a szövetségesek légierejének bombatámadásai következtében a berlini filmstúdió komoly károkat szenvedett, a náci vezetők arra törekedtek, hogy a német filmgyártást részben a Barrandovra telepítsék át.

A háború után a cseh film gyártási bázisa munkára készen állt, a szlovák film azonban csak a professzionalizáció kezdetén tartott, ezért az első lépések megtételénél fontos volt számára a cseh filmgyártás segítsége. A háborút követő első években több cseh alkotó vett részt szlovák filmek készítésében, a szlovák filmek technikai kidolgozása pedig a Barrandovon zajlott. A szlovák film csak fokozatosan, az ötvenes évek folyamán hozta létre a maga műszaki és gyártási bázisát, amikor Pozsony Koliba nevű részén felépültek a filmgyári műtermek.

A filmes alkotók első nemzedéke (Paľo Bielik, Vladimír Bahna, Andrej Lettrich) autodidaktákból állt, akik a filmkészítés régi és fokozatosan meghaladott, a filmet csak szórakoztatásnak tekintő sémáin csüggték. Az ötvenes évek második felében azonban a helyzet fokozatosan megváltozott, s a változások a hatvanas évek folyamán a cseh filmgyártással való összehangban tetőztek.

A cseh és a szlovák film számára is jelentős haszonnal járt, hogy

Prágában létrehozták a Zene-, Szín- és Táncművészeti Akadémiát, s az intézmény keretében tevékenykedő Filmes és Televíziós Tanszék a szlovák alkotók – rendezők, operatőrök és forgatókönyvírók – többségének a képzését is biztosította. A szlovák filmgyártásban csak akkor következtek be az első jelentősebb változások, amikor a játék- és dokumentumfilmek stúdiójában felbukkantak a prágai filmfőiskola első növendékei. Prága, Európa művészeti életének e fontos központja alaposan felkészítette a fiatal filmeseket hivatásuk gyakorlására.

A film felfogásának megváltozásához a filmek forgalmazásának fokozatos fejlődése és differenciálódása ugyanúgy hozzájárult, mint a filmgyártás másik produkciós centrumának, a Szlovák Televízióknak a létrejötte, amely erélyes vezetőinek köszönhetően több jelentős film társalkotójává vált. Az egykori Csehszlovákia filmgyártásának tehát két központja volt: Prága és Pozsony. (A harmadik, az akkori Gottwaldovban, a mai Zlínben tevékenykedő stúdió animációs és kísérleti filmek készítésével foglalkozott.)

Már az 50-es és 60-as évek fordulóján készült első filmek is átrajolták a cseh és a szlovák filmvilág térképét. Míg az ötvenes évek legvégén a cseh filmrendezők középnemzedékétől (Jan Kadar, Elmar Klos, Zbyněk Brynych, Ladislav Helge, Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, František Vlácil) érkezett az ösztönző impulzus, 1962-ben már a prágai filmiskola fiatal abszolvense, Štefan Uher jelentkezik inspiratív művel, a Nap a hálóban (Slnko v sieti) című alkotással, amely szokatlan témát jelenített meg a korszerű film kifejezőmódra irányuló koncentrált erőfeszítés jegyében. Jaroslav Boček cseh filmkritikus arra a megállapításra jutott, hogy a Nap a hálóban jelenti a csehszlovák új hullám kezdetét, Štefan Uher pedig az irányzat Keresztelő Szent Jánosa. A film jelentőségét az a körülmény is növeli, hogy ezzel a művel vette kezdetét Uher, az operatőréül szegődött Stanislav Szomolányi, és a neves író,

Alfonz Bednár évekig tartó együttműködése. A csehszlovák filmkritikusok által 1963-ban odaítélt díj más szlovák alkotóknak is segített abban, hogy igényesebb műveket hozhassanak létre.

Az a priori ideológiai sémáktól megszabadított film újszerű felfogására nem csak Uher hatott ösztönzően: hasonló impulzust jelentett Martin Hollý A hollók útja (Havrania cesta, 1962) és Peter Solan A boksoló és a halál (Boxer a smrti, 1962) című, a náci egyik koncentrációs táborában játszódó műve. A 60-as évek közepén a szlovák filmművészet már a cseh méltó partnere volt. Štefan Uher ismét egy kiemelkedő művel, az Orgona (Organ) című filmmel jelentkezett; Stanislav Barabáš a Meztlábások harangja (Zvony pre bosých, 1965) címet viselő alkotással keltett figyelmet, Eduard Grečner pedig leforgatta legjobb filmjét, Dobroslav Chrobák A bajkeverő (Drak sa vracia) című regényének adaptációját. Ekkor már a legfiatalabb nemzedék is szóhoz jut. Juraj Jakubisko megrendezi első játékfilmjét, a Krisztusi éveket (Kristove roky, 1967), amelyet rövid időn belül három másik követ: a Zarándok (Zbehovia a pútnici, 1968), a Madarak, árvák és bolondok (Vtáčkovia, siroty a blázni, 1969) és a Vizionlátásra a pokolban, barátaim (Dovidenia v pekle, priateliam, 1970), a film tényleges befejezésére azonban csak 1990-ben került sor). Ebbe a sorba tartozik Elo Havetta különös remeke, az Ünnepszeg a fűvészkertben (Slávnosť v botanickej záhrade, 1969) és Dušan Hanák önvalomásra készített műve, a 322 (1969), amelyek azonban már az 1968 tragédiája utáni nyomasztó légkörben születtek, és Jakubisko s mások filmjeivel együtt több mint húsz évre dobozba kerültek.

A szóban forgó időszakban kiemelkedő nemzetközi sikert aratott a Jan Kadar – Elmar Klos szerzőpáros Üzlet a korszón (Obchod na korze, 1965) című alkotása, amely 1966-ban megkapta a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díjat. A nagy sikerek közé tartozik még két televíziós produkció: Stanislav Barabáš Dosztojevszkij elbeszélése nyomán készült filmje, a Szelid teremtés (Krotká, 1968) és Martin Hollý alkotása, a Hét akasztott balladája (Balada o siedmych obesených, 1969). A cseh és a szlovák új hullám történetét az 1968 augusztusában lezajlott fegyveres beavatkozás szakította meg: a későbbiekben a szlovák film fejlődése más irányt vett, s az 1989. évi fordulatig még hosszú utat kellett megtennie. Annak ellenére, hogy a csehszlovákiai filmművészet fejlődését erőszakkal megszakították, alighanem az ottani új hullám volt a második világháború utáni időszak leghosszabb életű filmes mozgalma. Z. Kaluzynski, az ismert lengyel publicista az alábbi kérdést tette fel: „Tulajdonképpen mikor ér véget ez a történet? Mint ismeretes, egy jól sikerült filmes évad sokkal rövidebb ideig tart. Csehszlovákiában azonban már évek óta zajlik, és izgalmas művek sorát eredményezi.”

Az említett alkotások csaknem fél évszázaddal a születésük után is inspiratívak és ösztönző erejűek a szlovák filmesek új nemzedékei számára.

G. Kovács László fordítása

Filmtörténet

A CSEH ÚJ HULLÁM 2.

Luboš Ptáček

Az új hullám rendezői

VĚRA CHYTILOVÁ (1929)

Věra Chytilová két évig építészetet tanult Brünnben, utána manökenként, scripiterként és rendezőasszisztensként dolgozott. Főiskolás vizsgafilmjének címe Mennyezet (Strop, 1961). Chytilová az új hullám képviselői közül a legerőteljesebben egyensúlyozott a cinéma vérité (főleg kezdeti filmjeiben) és a francia új hullám módszerei között. Munkáit sokszor hasonlították a francia rendező, Agnes Varda műveire. Chytilová a társadalomkritikát a nők helyzetének kérdésével kapcsolja össze.

Feminizmusa nem ideológiai alapon dogmatikus, a nők jogainak védelme helyett sokkal inkább a női identitás keresésével kapcsolható össze. A Mennyezet című filmben egy manöken életét állítja szembe a főiskolai közeggel, amelyet maga mögött hagyott. A hősnőnek kétségei vannak eddigi életével szemben, amelyről egyúttal képtelen lemondani. Második kisjátékfilmjében, az Egy zsák bolha (Pytel blech, 1962) címűben a szubjektív kamera nyers felvételeken keresztül mutatja be a fiatal textilipari munkásnők hétköznapijainak mókuskerékét. A szubjektív kamera képét a hősnő belső monológja kíséri. A fiatal lányok vágyai ütköznek az internátus és a gyár megkövesedett rendjével. A nevelőnők és a mesterek nemcsak nem értik a lányok vágyait, hanem a betanult és sokszor ismételt frázisokat ismételve, nem is képesek önállóan állást foglalni az élet alapvető kérdéseiben sem. A mód, ahogyan a rendező az egyes szereplőket bemutatja, leginkább Miloš Forman látásmódjával hasonlítható össze.

Éva és Vera

Első nagyjátékfilmje, az Éva és Vera (O něčem jiném, 1963) ismét a cinéma vérité dokumentumfilmes látásmódjából indul ki. A film két nő sorsát állítja szembe egymással, Eva Bosáková tornásznőt és egy háztartásbeli nőt, aki unaloműzésből a szeretőjével flörtöl. A két nő sorsának összehasonlítása nem hoz fekete-fehér eredményt. Chytilová nem különböztet meg negatív vagy pozitív hozzáállást az élethez. Mindkét életmódfelfogás extrémizmusa szinte azonos szinten áll. Mindkét nő esetében felmerül annak a kérdése, vajon teljes életet élnek-e – ez a kérdés részlegesen már kisjátékfilmjeiben is felbukkant, és a rendező a normalizáció idején is tovább feszegeti.

Két következő filmjében a rendező eltávolodik a cinéma vérité módszerei-

től, és a szerzői kísérletezés felé fordul. Jaroslav Kučera operatőr erőteljes képi kompozícióit szétforgácsolt vágási szerkezet kíséri. A kor érzéseit nemcsak a történet, hanem főként a forma fejezi ki.

Százszorszépek

A Százszorszépek (Sedmikrásky, 1966) című filmben két „lánybábu” úgy dönt, hogy „ebben a romlott világban ők is romlottá válnak”. Zabolátlan játékaik során a férfiakat saját szórakoztatásukra használják fel. A film csúcát azok a jelenetek képezik, amikor a lányok teljesen lepusztítják egy nagyszabású bankettre előkészített terem berendezését. A befejezés során egy „felső hatalom” – a mesélő hangján, vezeklésre kényszeríti őket. Az ügyetlen rendrakás csak tetézi a bajt, és szimbolikus síkon szatirikus-szkeptikus képet alkot az egész társadalom megreformálásáról.

A paradicsomi fák gyümölcsét esszük

A következő film, a Paradicsomi fák gyümölcsét esszük (Ovoce stromů rájských jíme, 1969) a korszak legstilizáltabb példázatai közé tartozik. A rendező elhagyja az aktuális társadalomkritika síkját, és megalkotja a paradicsomból való kiűzetés mítoszának neoszeccsziós variációját. Egy furcsa, téren és időn kívüli panzióban a pszichologizmust elvető látásmóddal tanulmányoz egy titokzatos nőgyilkost és új áldozatát. Chytilová a történet, a filozófiai kicsengés és a bemutatott érzelmek összetettségében is szándékosan az érthetőség határán mozog. A történet perspektívája Jiří Kolář képzőművész kollázsaira emlékeztet. Formális harcossága alapján a filmet az avantgárd filmek közé sorolhatjuk. Ennek ellenére a rendező nem maradt meg a for-

mális játéknál, mint Němec a Szerellem mártírjaiban (Mučedníci lásky) vagy az abszurd komédiánál, mint Antonín Máša a Szálloda idegeneknek (Hotel pro cizince) című filmben. Chytilová személyes poétikája hozza a lírát és a belső pátoszt. Első pillantásra mindkét törekvés szinte észrevehetetlennek tűnik, ennek ellenére Chytilová szilárd életfelfogása mellett filmjeinek döntő művészi egyediséget adnak.

DRAHOMÍRA VIHANOVÁ (1930)

Věra Chytilovához hasonló érzelmeket fogalmaz meg Drahomíra Vihanová is. Főiskolás vizsgafilmje (rendező és vágó szak) a Fuga fekete billentyűkre (Fuga na černých klávesách, 1964) című rövidfilm volt. Otakar Vávra mellett dolgozott rendezőasszisztensként.

Szétlőtt vasárnap

Egyetlen hatvanas években készült nagyjátékfilmje, a Szétlőtt vasárnap (Ztracená neděle, 1969) elkészülte után dobozba került. 18 év elmúltával került a mozikba, ekkor meghívták a San Remó-i Filmfesztiválra, ahol a film megkapta a zsűri különdíját. A film egy katonatiszt tragikus sorsát mutatja be – az egykori elitegység parancsnokát egy isten háta mögötti helyőrségbe helyezik át. Az egykori osztrák–magyar erőd valós díszletei között – Josefov városában – a reggeli másnaposság ideje alatt a főhősben kavarognak az előző este, az egykori munkahely és az áthelyezés kicsinyes okainak emlékei a pénzkölcsönzéssel és a pincében zajló patkányvadászattal kepeivel. A főhős tevékenysége ezután a katonai területen napozó lányok értelmetlen zaklatásába és kora esti ivászatba torkollik. Az egyetlen tiszta kivételt egy

kislánnyal a titokzatos nevű növényről, a százsáról folytatott beszélgetés jelenti. Ivan Palúch meggyőző, realisztikus teljesítménnyel ragadta meg a főhős néhány lelki vonását, akinek viselkedésében az egykori büszkeség a tehetetlenséggel és rezignáltsággal, az együttérzés a cinizmussal és mások szándékos bántásával ütközik. Lelke mélyén a maradék emberiség és kilátástalan helyzete végül az öngyilkosságra kergetik.

Vihanová kísérletezik a vágással, és a nézőnek hasonló szubjektív időérzékeltést szuggerál, mint Jan Němec Az éjszaka gyémántjai (Démanty noci) című filmben. A film összetett, de kemény ritmusát a szocialista társadalom kíméletlen elemzésével húzza alá. A nem teljesen összefüggő emlékek és víziók látszólagos szétszórtsága az erőteljes montázzsal együtt szilárd, sorsformáló hálót hoz létre a főhős körül, amelyet csak a befejező öngyilkos lövés szakít meg. A megüresedő helyre egy fiatal kolléga érkezik.

JAN NĚMEC (1936)

Jan Němec vizsgafilmje, az Egy falat kenyér (Sousto, 1960) című rövidfilm Arnošt Lustig elbeszélése alapján készült. A transzportból való szökés előtti kenyérlopás rövid etűdjének valós dokumentumhangulata van, egyúttal megragadja az idő szubjektív érzékeltetésének és az érzelmi élménynek az összekapcsolását. Az Egy falat kenyérről épül Němec első nagyjátékfilmje, Az éjszaka gyémántjai (Démanty noci, 1964), amely szintén Lustig műve alapján készült. A rendezőnek sikerült továbbvinni és továbbgondolni a szubjektív látásmódot és az idő belső átélését, amelyet kibővíti a múlt emlékeivel és a jövő előrevetítésével. A film egyszerű története két fiú szökését mutatja be egy transzportból, nem sokkal a háború vége előtt. A filmet a jelen idejű történet egységes folyamata alkotja, amelyet a retrospektív emlékek és a két főhős víziói váltogatnak. A filmből hiányzik a zene, csak párbeszédet, belső monológokat, valós zajokat és zörejeket hallunk. A néző idő- és térbeli tájékozódása nem fontos, hiszen az időről és a térről a két bolygó főhősnek sincs semmiféle elképzelése, fontosabb a főhősök érzelmi állapotának felvezetése. Němec hipnotikus vágási stílusa Resnais álomszerű vízióhoz, nyersesége pedig Buñuel szürrealizmusához közelít.

Az ünnepegről és vendégekről

Ami közös Němec következő filmje, Az ünnepegről és vendégekről (O slavnosti a hostech, 1966) és Az éjszaka gyémántjai között, az a meghatározhatatlan tér



és idő. Az éjszaka gyémántjaiban látott félelem és veszély általános érzésének ábrázolása helyett Němec második filmje groteszk túlzással mutatja be a totalitárius rendszer társadalmi mechanizmusát. A vendégek különböző pszichológiai típusokat képviselő csoportját (opportunisták, gyáva stb.) meghívják egy tóparti ünnepségre. A kíváncsiságot és kalandosnak tűnő atmoszférát a félelem és a „kedélyes” házigazda türannoszi viselkedése okozta elkedvetlenedés váltogatja. Csak egy vendég utasítja vissza, hogy alávesse magát a vendéglátó megalázó társadalmi rituáléinak, az a vendég, akit éppen Evald Schorm alakít. Távozik ugyan a vendégségből, de hamarosan hajtóvadászatot indítanak ellene, amelyhez kényszer hatására a többi ott maradó vendég is csatlakozik.

A szerelem mártírjai

A szerelem mártírjai (Mučedníci lásky, 1966) című film elbeszélése a filmes dadaizmus és szürrealizmus határán mozog. Az örök téma három variációjában (Az anyagmozgató megkísérelése, Nastencin álmái, Az árva Rudolf kalandjai) a játékoságot és a tudatalatti szürrealista víziókat kombinálja.

EVALD SCHORM (1931–1988)

Evald Schorm munkáiban mutatkozik meg legerősebben az új hullám társadalmi elkötelezettsége, ennek ellenére a rendező sosem vált a világot fekete-fehéren ábrázoló moralistává. Magányosságával, szkepticizmusának mértékével, valamint pontos és könyörtelen társadalmi analízisével gyakran a francia Robert Bressonhoz hasonlítják. Filmjeinek pátosza szöges ellentétben áll az ötvenes évek hivatalos művészetének monumentális pátoszával. Schorm pátosza civil, feltűnés nélküli, filmjeinek hősei tudatában vannak az élet vigasztalanságának, lázadásuk forrása – a jelen helyzettel szembeni elégedetlenség – előre sikertelenségre ítéltetett. A rendező hőseit még rosszabb erkölcsi helyzetben, sőt gyakran még rosszabb társadalmi helyzetben is engedi útjukra, mint amilyenben a film elején a néző találkozott velük. Legjátékosabb műve az Örömház (Dům radosti) című epizód marad a Gyöngyök a mélyben című filmben. Az összes többi film, ideértve a komikus A pap vége (Farářův konec) címűt, már a szomszédos „szomorúság házából” valók. Schorm filmjei az emberi lélek belső pusztulását mutatják be, amelyet a szocializmus társadalmi képmutatása okozott. A rendező azonban túllép az aktuális társadalomkritika határán, és az élet fogságába esett egyén életére koncentrálnak, aki képtelen a kommunikációra és a természetes emocionális élményre, de aki ennek ellenére őrzi magában az emberség egy kevés maradványát. A kitarító igyekezetnek köszönhetően, hogy eljusson az emberi létezés alapvető kérdéseire, a rendező filmjei első pillantásra valahogy nehézkesnek hatnak, néha elakad a ritmus, a film története a szétforgácsoltság érzetét kelti. A pap vége című filmet kivéve a filmek a közönség részéről komolyabb visszhang



A paradicsomi fák gyümölcsét esszük

nélkül kerültek forgalmazásba, és nemzetközi vonalon sem értek el jelentősebb sikereket – ennek ellenére kétségbevonhatatlan művészi egységként hatnak.

Mindennapi bátorság

Schorm néhány dokumentumfilm leforgatása után a Mindennapi bátorság (Každý den odvahu, 1964) című nagyjátékfilmmel debütált, amelyben egy lelkes funkcionárius sorsát tárja elénk abból az időszakból, amikor a többiekben a forradalmi lelkesedés (legyen az akár valódi, akár mímelt) már rég lelohadt. A főhős Don Quijote-i igyekezete, amely a naivitásából és társadalmi alkalmazkodásra való képtelenségéből ered, a proklamált forradalmi ideálok helyett inkább jobb esetben a bizalmatlanságba, bezárkózásba ütközik, rosszabb esetben könnyelműséggel, cinizmussal és számítással találkozik. A forradalom „elárulása” haragra gerjeszti, nemcsak a környezetével, de a barátnőjével szemben is. Azonban a politika szféráján kívül álló idős társbérlek vitái azt mutatják, hogy az emberiség viszálkodása független a történelmi pillanattól.

A tékozló fiú

A jelenben játszódik a civil hangulatú A tékozló fiú (Návrat ztraceného syna, 1966) című film, amely abból a statisztikai adatból indult ki, hogy Csehszlovákia a hatvanas években nagyon előkelő helyen állt az öngyilkosságok számát tekintve. A főhős (akit ismét Jan Kačer alakít) kritikus élethelyzetbe kerül. A sikertelen öngyilkosság zavart elkövetőjének viselkedése nem az egyén lelkivilágának ábrázolására szolgál, hanem egy környezetszociológiai

tanulmány részét képezi, ahol minden epizód és gesztus a társadalmi skizofrénia kíméletlen diagnózisára utal.

Kamasztársadalom

Hasonló, de sokkal sebezhetőbb pozícióban találjuk a Kamasztársadalom (Pet holek na krku, 1967) című film felnőtté váló hősnőjét. Schorm nagyon civil módon beszéli el, hogy egy fiatal és tiszta lélek hogyan válik besűgővé. A film prominens szülőknő lányának az életét mutatja be. A szülőknőnek nincs rá idejük, a barátnők féltékenységből bántják. A védtelen Natasa előbb sikertelenül próbálkozik az öngyilkossággal, egy további ármánykodás után azonban feljeleníti „barátnőit” az apjának, aki az iskola igazgatójától szigorú büntetést követel. A történetet a rendező a Bűvös vadász című opera liberei előadásának felvételeivel tűzdeltte meg. Miközben Weber főhőse a lelkéért vívott harcban dicső győzelmet arat, Natasa csendben alulmarad. A korábbi filmek távolságtartásával szemben itt a rendező nyíltan szimpatizál a főhőssel, viszont annál rosszabb bizonyítványt állít ki a társadalomról.

Az eladott lélek fausti témája legjobban a Prágai éjszakák (Pražské noci, 1968, további rendezők Jiří Brdečka, és Miloš Makovec) című film Kenyérből készült cipellő (Chlebové střevičky) című epizódjában mutatkozik meg. A film egy grófnő legendáját meséli el, aki az éhínség idején a bálra kenyérből készült, szinte horrorisztikus stílusú topánkát rendel.

A pap halála

Schorm utolsó három filmje kilóg a valós közegből. A pap halála (Farářův konec, 1968) összetett felépítése ellené-

re Schorm legnagyobb közönségsikert elért filmje. A filmet az Újtestamentum parafrázisaként forgatta le. Krisztus sorsát a városi templomszolga vállalja magára (Vlastimil Brodský), aki papnak adja ki magát. A család lelepleződik, a templomszolgát meglincolják, aki a fanatizált tömeg áldozataként Krisztus alázatos mosolyával haldoklik a templomban. A kerettörténet és annak ellentéte vásári komédia jeleneteit hozza létre. Hasonló a film szerkezete is: a szatíra és bohózat határán mozgó komédia kihasználja az újtestamentumi evangéliumok szűzségét, egyúttal az ideálok szépségéről és az élet kegyetlenségéről szóló jelentős filozófiai esszévé válik.

Prágai éjszakák

A Prágai éjszakák (Sedmý den, osmá noc, 1969) című film az 1968 augusztusi események utáni depressziót és reménytelenséget tükrözi. A filmet, amely Zdeněk Mahler forgatókönyve alapján készült, az alkotók a film elején látható feliratok alapján bohózatnak nevezték, de a valóságban a cseh filmművészet egyik legkomorabb alkotásáról van szó. A film leírja azt a tömegpszichózist, amely egy kis falu lakóit ragadta magával az izolációról szóló bizonytalan hírek után. Az egyes erőteljesen stilizált szereplők (polgármester, tanító, könyvelő, szerkesztő) és jellemek (viccelődő, gyáva, részeges) mellett naturalista jelenetek jelennek meg (Mária Magdaléna megtestesítőjének tömeges megerősökölése, a forgalmista agyonverése). A viccelődő körül csoportosulóknak szándékosan mindenféle mendemondákat találnak ki saját szórakoztatásukra, hogy a végén ők is ezeknek essenek áldozatul. Csak a falu bolondja éli túl a történetet. A társadalom pszichológiai szondája egy látszólagos határesetben a tömeget és az egyént is úgy mutatja be, mint olyan élőlényeket, akik félnek, és ez a félelem a kegyetlenség és gyávaság karjaiba űzi őket. Schorm nem mutatja meg ezeknek a társadalmi deformációknak a konkrét eredetét, inkább látványként jellemzi a társadalom állapotát a 70-es évektől egészen a 90-es évekig. A valós történet passiójátékok színpadi előadásai váltakoznak, amelyek az evangélium üzenetét hordozzák, annak ellenére, hogy a legrosszabb minőségű színházi társulatról van szó.

Kutyák és emberek

Ennek az időszaknak az utolsó filmjét, a Kutyák és emberek (O psech a lidech, 1970) címűt Vojtěch Jasný helyett forgatta le Schorm. Átdolgozta ugyan az eredeti forgatókönyvet, kihagyott egyet a négy elbeszélés közül, megőrizte viszont Jasný poétikáját, nemcsak azzal, hogy színes nyersanyagot választott, hanem hogy lemondott előző filmjeinek komor hangulatáról is. Látásmódja váratlanul elnéző, habár megmarad a társadalmi elszigeteltségről szóló rejtett tartalom. A film leforgatása után a rendezőt eltiltották a filmezéstől, rendezni csak színházban tudott, ahol a 70-es, 80-as évek egyik legsajátosabb rendezőjévé vált. Többek között a Laterna



Százszorszépek

Filmtörténet

Magica és a Divadlo na zábradlí színházban is dolgozott.

JIRÍ MENZEL (1938)

Schorm egzisztencialista hangulatú műveinek ellenpólusát képezik Jiří Menzel filmjei. Az ő, nézői szempontból hálás munkái irodalmi művek alapján készültek (Hrabal, Vančura). Menzel a reménytelenséget nosztalgiával, az abszurditást tanácstalansággal pótolja, az ő humora nem annyira kegyetlen és leleplező, inkább elnéző, a líra a hétköznapi élet problémáit poetizálja. Jiří Menzel filmjei állnak legtávolabb a cinéma vérité és az új hullám kísérletezése alkotta szélső határoktól. Személyes humorának és megbocsátó látásmódjának köszönhetően, amellyel hősei bűneit szemléli, mind a mai napig biztosítja filmjei számára a közönségsikert. Ennek ellenére munkásságát nem nevezhetjük „középső áramlatnak”, az új hullám mainstreamjének, hanem annak egy új elemének. Menzel újítása az irodalmi elemek filmnyelvi felhasználására irányult. Kihhasználja az irodalmi párbeszédet és a történet irodalmi szerkezetét is, egyenrangúvá teszi azt a filmes képpel és vágással. A képi kompozíciók gyakran ellentétben vannak a verbális összetevővel. Az egyes összetevők kiegyensúlyozott aránytalansága (üres fecsegés ünnepi köntösben, a szereplők tanácstalansága és feltűnés nélküli hősiessége, a kép és a dialógus kontrasztja) nemcsak komikumot hoz létre, hanem egy finom lírai réteget is. Filmjeinek hősei maguk körül a tanácstalanság, törékenység érzetét keltik, ennek ellenére a sorsdöntő próbatételekből győztesen és lélekben sértetlenül kerülnek ki.

Szigorúan ellenőrzött vonatok

Első nagyjátékfilmje, a Szigorúan ellenőrzött vonatok (Ostrře sledované vlaky, 1966), amely megkapta a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díjat, a második világháború történéseit egy fiatal forgalmazó szemszögéből mutatja be, akinek nagyobb gondot jelentenek szexuális problémái, mint a náciellenes tett. A patetikusságtól megszabadított hősiesség keveredik a „szemétkedéssel” és a švejkeskedéssel, hasonló módon, mint a szex technikai problémái a romantikus első szerelemmel.

Szeszélyes nyár

A Szeszélyes nyár (Rozmarné léto, 1967) Vladislav Vančura regényének átírata. A századfordulón három idősebb kisvárosi férfi nyugalmát megzavarja a városba érkező vándormutatóváros és annak csinos társa. Az álfilozofikus fecsegés és plátói vágyak, amelyek naivan álcázzák az unalmat, elengedhetetlenné válnak a három férfi számára.

Pacsirták cérnaszálon

Az elkészülte után dobozba került Pacsirták cérnaszálon (Skřivánci na niti, 1969) című film csak 1990-ben került bemutatásra, ugyanebben az évben megkapta a Berlińi Filmfesztivál nagy-

díját. A rendező egyszerű emberséggel tromfolja le az 50-es évek kegyetlenségét, hasonlóan, mint a Szigorúan ellenőrzött vonatokban a náciizmust. A hatalom gépezetével szemben konkrét személyek állnak, akiket kényszermunkára küldtek a kladnói kohókba. A különböző sorsú és jellemű szereplőket az élet hétköznapi dolgaiba, a szeretetbe, barátságba és igazságba vetett őszinte hit köti össze. Ezzel szemben éppen az elnyomóik a szerencsétlenek, akik hiába próbálják elrejtetni gyengeségüket (a szakszervezeti vezető pedofil hajlamait, Nejedlý miniszter a szenilitását, a fiatal rendőr nem bír a feleségével). Menzel két további filmje a 60-as évekből a rendező nagy sikerű filmjeinek árnyékában maradt. A Bűntény a lányiskolában (Zločin v dívčí škole, 1965) című filmet L. Rychmannal és J. Novákkal közösen rendezte Menzel. A Bűntény a mulatóban (Zločin v šantánu, 1968) Josef Škvorecký forgatókönyve alapján készült. Az ő rejtett egzisztenciális tartalmat hordozó humoros-nosztalgikus világlátása nincs összhangban Suchý és Šlitr dalainak poétikájával, sem az ellopott nyakék körüli bolondos és szövevényes cselekménnyel. Ez a komédia, detektívregény és musical műfaji keveréke izolált zenei számokká és gegekké forgácsolódik szét.

PAVEL JURÁČEK (1935–1989)

Pavel Juráček a FAMU forgatókönyvíró szakán végzett (ő volt a forgatókönyvírója például az Ikaros XB-1, A bolond krónikája [Bláznova kronika], és a Százszorszépek című filmnek). Az egyik barrandovi stúdió vezető dramaturgjaként tevékenykedett. Munkássága leginkább a kaffka inspirációt tükrözi, amely első alkalommal már Jan Schmidts iskolai filmjének, a Fekete-fehér Sylva (Černobílá Sylva, 1961) forgatókönyvében megmutatkozott, hogy aztán az abszurd-groteszk Josef Kilián (Postava k podpírání,

1963) című kisjátékfilmben bontakozzon ki teljesen. Ezt a filmet Juráček ismét Jan Schmidttel közösen rendezte, saját ötlet és forgatókönyv alapján.

Josef Kilián

A film alaptörténete egy fiatal férfi hányattatásairól szól a hivatalokban, amikor vissza akarja vinni a kikölcsonzott macskát. Kafka kastélyát a megszüntetett Macskakölcsönző Állami Vállalat helyettesíti, Kafka túlsúlyos arányát szorongásból és leheletnyi groteszk humorból Juráček az ellenkező oldalra billenti. Az alkotó kihasználta a rejtett kamera adta lehetőségeket, az utca emberének reakciói bizonytalanok, kitérők. A hivatalnokok is hasonlóan viselkednek. A hivatalok kaffkai labirintusában felbukkannak a múlt ereklyéi, csupasz falú irodák, telefonok, elszórt jelszavak („Kolera, halál, hangyák – Truman szövetségesei”, „A nép lesz”). A hivatalok folyosóit Escher képeinek perspektívája inspirálta. A film befejező részébe bevágták a prágai Sztálin-szobor ledőlésének felvételeit. Allegorikus rövidséggel így Juráček hasonló kérdésekre utal, mint Evald Schorm filmjei. A macskakölcsönző ugyanolyan abszurd ötlet, mint a szocialista forradalom.

Minden fiatal férfi

Juráček a legrealisztikusabb elbeszélő formát a Minden fiatal férfi (Každý mladý muž, 1965) című szkeccsfilmben választotta. Az első elbeszélés, az Achilles sarka két katonai útjáról szól a pilzeni kórházba és vissza. A második elbeszélés egy katonai egység hétköznapi életét örökíti meg valahol az erdőben. Juráček a kötelező sorkatonai szolgálatra úgy tekint, mint kölcsönös színlelésre a hivatásos katonák és a sorkatonák között, ahol a várakozást és unalmat az értelmetlen tevékenységek váltogatják. A legkomikusabban talán a kato-

nai kiképzés és gyakorlatozás jelenetei hatnak. Ellenben szomorúak és kilátástalanok a szabadidős foglalkozásokat bemutató jelenetek. Az értelmetlen tevékenységek ellenpólusát kísérőzene gyanánt a Katonaszág nem leányálom című toborzóadal adja, amely a felvilágosító filmekre utal, igazi férfiakról és parancsnokaikról szól. Juráček nem tért ki a katonák közötti viszony naturalista jeleneteire, ennek ellenére kifejezi a sorkatonai szolgálat értelmetlenségét és kegyetlenségét. Az akkori fiatal generáció szkeptikus érzéseit a rendező csak még inkább kiemelte az elzárt és természetellenes környezettel.

Feladat kezdő hóhérrak

Juráček főművének a Feladat kezdő hóhérrak (Případ pro začínajícího kata, 1969) című filmet tekintik, amelyet a Gulliver utazásai című regény inspirált. Swift társadalmi szatírájához Juráček hozzáadott még egy kis egzisztencialista terhet, a kétarcú szocialista társadalom életével gazdagítva és a főhős belső világának ábrázolásával. Gulliver Liliputban bolyong, emlékei pedig lelkiismeretének zugaiban. Gulliver kényszerű bolyongása értelmét veszti, terhelik a múlt tettei. Juráček Liliputja, ahová Gulliver szándéka ellenére jut el autójával, átváltozott a szocializmus groteszk allegóriájává, amelyben senki nem hisz, de amelynek mindenki aláveti magát. Ez a világ építészetileg, a történelmi tapasztalatok és az érzelmek szintjén Swift Gulliverjének idejétől a jelenig tartó elemekből épül fel. Ezzel az időmozaikkal a rendező aláhúzta az egzisztenciálisan abszurd szempontból láttatott orwelli víziót. A repülő Pultanelán, amelyre Liliput lakói reménykedve tekintenek, csak szolgák – csupán a félelem és a nosztalgia maradt, az uraságok már régen elmenekültek.

JAN SCHMIDT (1934)

Jan Schmidt Juráček forgatókönyve alapján forgatta le főiskolás vizsgafilmjét, a Fekete-fehér Sylva-t (Černobílá Sylva, 1961). Az Augusztus vége az Ózon szállóban (Konec srpna v hotelu Ozón, 1966) című filmet szintén Juráček forgatókönyve alapján készítette, amely műfaját tekintve katasztrófa utáni film. A film az elnéptelenedett világban bolygó lányok csapatát mutatja be. Élelem után vándorolva egy pusztaulóban lévő szállodára, abban egy idős férfira és a civilizáció kultúrájának maradványaira bukkanak, amelyet azonban már csak idős vezetőjük képes megérteni – a fiatal lányok már nem reagálnak rá. A film az általános emberi értékek elvesztésének metaforája. 1968-ban forgatta Schmidt szovjet koprodukcióban A Lanfieri kolónia (Kolonie Lanfieri, 1969) című filmet. Utolsó filmje, amely az új hullám időszakára esik, a Dorota királynő fia (Luk královny Dorotky, 1970) című, Vančura elbeszélése alapján készült.

(Panorama českého filmu [szerk. Luboš Ptáček]. Olomouc, Rubiko, 2000. 140–147.)

Gál Róbert fordítása



Az ünnepségről és vendégekről

Naivan arra számít az ember, ha holland filmeket néz meg egy fesztiválon, hogy ezeken keresztül majd többet megtud az ott élőkről. A körülményeiről, a problémáikról. Egyszerűen arról, milyen is az élet arrafelé. Ahogy például bemutatta azt Karim Traïdia *A lengyel menyasszony* (De Poolse bruid) című filmjében tíz évvel ezelőtt. Anna összeverte, kimerülten, csurom sárosan, egy szál ballonka-

bátban zuhan a magányos tanyasi férfi lába elé. A holland farmer, Henk befogadja. Most, hogy már az egykori „keleti blokk” jó néhány országa az unió tagja, talán másképpen zajlana ez a találkozás. Talán megtudhatjuk, miként látnak most bennünket az egykor irigyelt, fejlett nyugatiak. De hiába vannak efféle elvárásaink. Ilyen történeteket most nem láthatunk.

A jólét béklyói

Holland–flamand filmhét az Örökmozgóban

Fábián Károly



Pincér

De más szempontból sem véletlenül idéztem fel *A lengyel menyasszonyt*. Ez a film az elfogadásról szól, két eltérő kultúrájú ember összecsiszolásáról, a mostaniak viszont elmagányosodott, kiüresedett életű embereket állítanak középpontba, akik képtelenek a kapcsolatteremtésre. A *Nadine* (2007, r: Erik de Bruyn) negyvenes, szingli főszereplője egyszerűen társat rabol magának. (Egy szupermarketben egy óvatlan pillanatban eltolja egykori szeretője kisbabáját.) A *Wolfsbergen-beli* (2007, r: Nanouk Leopold) feleség csupán csak ül az ágyban meztelenül a szeretőjével. Nem szeretkeznak, alig váltanak néhány szót. Nem egy pár, csupán két ember egy helyen. A képmező jobb sarkába szorulva. És gondoljunk bele, a feleség számára ez a viszony jelenti a menekülést a napi rutinból... A *Stációk* (Tussenstand, 2007, r: Mijke de Jong) szereplői elbeszélnek egymás mellett. Az üres párbeszéd

korán a főszereplő Roos egyre mélyebbre süllyed a magány örvényében. A kamera végig csak egy szereplőt mutat, egészen közelről, ezzel hangsúlyozva egyedüllétüket. (Csak a film végén látszik az elvált nő és a férfi együtt, egymás mellett, mikor mindketten a legmélyebben érzik a különlet fájdalmát. Folyton vitatkoznak, ellentmondanak egymásnak, de amikor egy régi barátjuk halálán keseregnek, aki közös jó barátjuk volt, amikor még együtt éltek, és így szinte magával vitte a múltjukat, hirtelen egy pillanatra megtalálják a közös hangot. A filmbeli anya, Roos egyfolytában azon medítál, hogy nem tud közel kerülni a fiához. Aztán a film végén leül a kanapéra a tévé előtt szendörgő fia mellé. És mindketten némán bámulják a dobozt. Ülnek egymás mellett, és előremerednek. Tévészaj hallatszik csupán. A láda beszél helyettük. Együtt vannak.) Az *Alzheimer-ügy* (De Zaak

Alzheimer, 2003, r: Jan Verheyen Gilles, Erik Van Looy) ad abszurdumig viszi a magányosság ábrázolását. A főszereplő bérgyilkosnak emlékeztetése van, így önmagával sem azonos. Önmagával sincs tisztában. Egy nap megtagadja egy tizenkét éves kislány megölését. Az éjszakáját feldúltan egy prostituálttal tölti. Mikor a reggeli hírekben meghallja, hogy valaki meggyilkolta a kislányt, kirángatja a kurvát a zuhanyzóból, és eszelősen faggatja, hogy ugye együtt töltötték az éjszakát (vagyis nem ő ölte meg a gyereket). És ne gondoljuk, hogy ennél a szétessétségnél már nincs tovább! A *Pincér* (Ober, 2006, r: Alex van Warmerdam) főszereplőjének egyszer csak azzal kell szembesülnie, hogy egy fiktív történet résztvevője. Könyörögnie kell az írójának, hogy változtasson a sorsán.

Először meglepő ez a rengeteg, önmagára zárult emberről szóló történet.

Éppen most, amikor az Európai Unió kiterjed, amikor a fizikai dimenziók egyre szélesebbé válnak. A filmek színtere sem csupán Hollandia. Ahogy ez más EU-s országok filmjeiben is rutinná válik, a mostani holland produciók sem csak egy országon belül játszódnak, hanem bekapcsolják a történeteikbe Franciaországot, Angliát, Portugáliát és a *Duska* (2007, r: Jos Stelling) révén még Oroszországot is. Azt hihetnénk, immár nyoma sincs a *Christine M. némasága* (De stilte rond Christine M., 1982, r: Marleen Gorris) zárt tereinek! A szűk és sötét szobáknak, a betonházak ablakai és rései által felosztott képmezőknek. A tér kitágulásával az embereknek is felszabadultabbaknak kellene lenniük. Mégis elszigeteltek, mint valaha. Talán annyira szélesek a dimenziók, hogy nem tudják önmagukat értelmezni ebben az új világban. Mintha légtüres térbe kerültek volna. Vákuumba. A *lengyel menyasszony* *Henkje* szembe tudott fordulni a társadalmi brutális „szokásával”, hogy tudniillik a Keletről érkező nőt kurvává kell alacsonyítani. Csakhogy *Henk* egyrészt szintén a jóléti világ perifériájára sodródott (noha apja is pontosan visszafizette egykori hitelét, a bank mégis úgy ítélte meg, *Henk* nem lesz jó adós, és a föld, amelyet fedeztetül ajánl, nem túl értékes), vagyis némiképpen hasonló helyzetben volt, mint a peremhelyzetbe szorult lengyel asszony, nyugalma és toleranciája javarészt abból fakadt, hogy harmóniában állt saját környezetével. A *Duska* *Bobja* valóban kiüresedett életet él. Ebben már hiába toppan be egy jó kedélyű orosz barát, őt már nem lehet felvidítani. Számára az egyetlen megoldás, ha kilép a világból, és felmegy a vászonra, belép egy filmbe. A film a filmben vidám jelenete egy száznál ismételt lepusztult, ukrán vidéket járó buszon játszódnak. A nagy hepehupákon egy asszony megszűli a gyermekét. Mindenki boldog. Pedig a vászonról sugárzik a szegénység. *Bob* mégis ide vágyik. Nyilván szándékos a filmtörténeti utalás a *Kairó bíbor rózsájára*, melyben a főhős éppen a folyamatosan újra- és újra-játszott történet egyhangúságából menekül a való világba, amíg itt, a *Duskában* a monoton életét éppen egy fiktív világban próbálja feloldani a főszereplő. A *Wolfsberget* egy erdei tájkép keretezi. De a nyitó- és zárómozgatót leszámítva szinte alig látunk benne tereket. A szereplők gyakran a képen belül egy szűk kivágatban jelennek meg. Sokszor elcsúszva, mintha csak „mellékesen” lennének a kamera előtt. A *Stációk* jelenetei felváltva bizonyos éttermekben és különböző lakásrészekben (illetve egy ház szűk folyosóin) játszódnak. Ebben a filmben van egy, a térhasználat szempontjából szimbolikus jelenet. *Jonaas*, a problémáival magára maradt kamasz fiú egy nap lesben áll a folyosón. Várja, míg egy szomszédjuk elmegy otthonról. Aztán betör a lakásába. De alig pár perc múlva kijön, és lerogy az ajtó tövében. Mintha csak megpróbált volna új teret nyitni magának. Egy betöréssel kitörni az elszigeteltségből. Persze tökéletesen eredménytelenül és értelmetlenül. A *betolakodóban* (De Indringer, 2005, r: Frank Van Mechelen) ugyan kinyílik a tér, legalább annyira, hogy bepillantassunk egy holland faluba, csakhogy ez a világ is

Örökmozgó

rettenetesen elszigetelt. Hazugságok és gyengeelméjű emberek örülete emel köré láthatatlan, de a fák suhogásában mégis megsejdíthető falakat.

Annak idején a Christine M. némasága, vagy bő egy évtizeddel később, mondjuk, a Bundás Vénusz (Venus in Furs, 1995, r: Victor Nieuwenhuijs, Maartje Seyferth) olyan nőket állítottak a középpontba, akik szembefordultak a férfiközponti társadalommal. Az előbbi filmben három nő, akik véletlenül vásároltak ugyanabban a butikban, egy apró nézeteltérés miatt halálra verik a bolt férfi tulajdonosát. (A nyomozás során kiderül, hogy mindnyájukban éppen ott és akkor kritikus pontot ért el a macsó társadalomtól elszennvedett semmibevétel, megaláztatás stb.) A lincselés után az egyikük könnyű léptekkel megy az utcán. Egy autó lefékez mellette, és a benne ülő pasi leszólítja: mennyi? A nő előbb csodálkozva néz, majd egy gúnyos mosollyal rááll a dologra. A film egyik legmegragadóbb jelenete a sivár szállodai szobában való aktusuk. A nő teljesen felöltözve, csizmában és ballonkabátban ül a meztelen férfin, és csípőjének erőteljes rángatásával elégti ki a fickót. Megvetéssel, lenézéssel és végre felszabadult fölénytudattal nézi az ágyon heverő gyámoltalan, szánalmas férfitestet. A megvásárlás gesztusában a férfi volt a domináns, de a kielégülésével kapcsolatos igénytelensége lehetővé tette a nő számára, hogy fordítson a helyzeten: a szexuális aktusban ő vált dominánssá, a férfi alávetetté. A Bundás Vénusz is változtat a világ „megszokott” rendjén, miszerint a férfiak csupán szexuális tárgyat látnak a nőkben. A nők városának sokszor nem túl invenciózus megidézésével olyan világot mutat be, ahol a nők a domináns, a férfiak rabláncra fűzött szexuális objektumok, vagy szekér elé fogott igavonók. A mostani filmekben nyoma sincs ennek ez egykori harcos attitűdnek. A Nadine főszereplőjének erejéből arra futja, hogy elhagyja elképesztően nárcisztikus pasiját, és elvetesse közös magzatukat. Ugyanis véletlenül benéz a férfi résnyire nyitva felejtett öltözőjének ajtaján, és látja, amint a fickó önmaga tükörképével kifelé egy hatalmas állótükör előtt. De a következő férfi elvesztését már nem tudja kiheverni. Kudarcai miatt kifordul önmagából, és egy ártatlan csecsemőn áll bosszút. A Pincérbeli Victoria még szánalmasabban függ a férfiktől. Annyira igényli, hogy Edgar időnként meghágja, hogy amikor a férfi el akarja hagyni, a nő ráuszítja a bátyját. Megvereti vele a szeretőjét. A félholtra kalapált Edgar egy padon émelyeg. Victoria rámászik, és görcsösen, egyszersmind szánalmasan megpróbálja megerőszkolni. Amikor a jelenetet néztem, azonnal felötlött bennem a Christine M. némaságának fent megidézett szállodaepizódja. Ugyanaz az ocsmány kúrás, csak ebben már mindkét fél elvesztette a méltóságát. Mintha ebben a tekintetben a nemek harca lezárult volna. És igazat kell adnunk a Stációkbeli Martinnak. Jóllehet hiú és egoista férfi (aki ahelyett, hogy konkrétan segítene a saját gyereken, egyből általános elméleteket gyárt a „fiatalok elmagányosodásáról”, sőt e tekintetben egyenesen japán határról filozofál, valamiféle „hikikimori”-ról, ami feltartóztathatatlanul árasztja el Hollandiát), de azt helyesen látja, hogy

volt felesége legfőbb célja, hogy sajnálatosa magát mindenkivel. Nem arra figyel, hogy az új helyzetben felépítse önmagát, immár a férjétől függetlenül, hanem még elváltan is Martin (helyesebben Martin hiánya) határozza meg az életét. Abból állítja össze az imázsát, hogy milyen nehéz neki a férfi nélkül, amivel a függőségét, vagy más szóval az önállótlanágát hangsúlyozza. A Wolfsbergen-beli feleség szeretőt tart, ám amikor a férje és a húga eléállnak, hogy egymásba szerettek, összeomlik. Napokig fetreng részegen az ágyban, és később sem tud mit kezdeni az új helyzettel. A jóléti, ám boldogtalan felszín alatt használt örömpótlékok a „normális világ” elfogadott elemeivé válnak. Úgy is fogalmazhatnánk, a hazugság tökéletesen elfogadott dolog. Aki titokban csalja a másikat, és látványosan nem bontja meg a fennálló viszonyokat, az cselekszik elfogadhatóan, aki ösztönösen vállalja önmagát, az megvetendő, elítélendő figurává válik. Mintha az alapvető értékviszonyok összezavarodtak volna. Az egyéni tartás, az önmagunk vállalása, melyek a korábban felidézett régebbi holland filmekben hangsúlyozottan pozitív dolgok voltak, mára negatívvá váltak. És a Wolfsbergen szemléletesen mutatja ennek a változásnak az okát is. A film egyik jelenetében a házaspár kilép hatalmas, széles, de lapos, egyik oldalán csupa üveg falú házukból. A garázs kijáratnál parkoló autójukba szállnak. Már maga az épület látványa is hidegséget sugall. Ez a rideg ház legkevésbé sem otthon, csupán a jólét téglalap alakú szimbóluma. A sötét színű autó is (alsó kameraállásból fényképezve) egy természetes szörnyként feszít a képmező közepén. Hatalmas hűtőlemeze éhes szájként viczorog ránk. Ez az autó nem az a tárgy, amelyik közösen visz majd el két embert valahova, hanem amelyik a képmező két ellentétes oldalára szorítja a két szereplőt. Elszigeteli őket egymástól. Hogy aztán ebben az állapotukban elnyelje magába a „párt”. A hazug világ fenntartásának legfőbb oka tehát a jólét. Hazudhatunk bármit, de a ház, az autó és a jólét egyéb tárgyi kellékei azok, amelyek béklyóba kötnek bennünket, amelyek miatt nem merjük kimondani, ha egy házasság, egy kapcsolat tönkrement. Inkább magunk alá gyűrjük önmagunkat, a boldogság iránti vágyunkat, és apró-cseprő pótlékokkal próbáljuk lenyugtatni a lelünk. És bár mindez a legkevésbé sem szívderítő, mégis sokkal hívebben adja vissza a jóléti kapitalizmus általános értékrendjét, mint a Christine M. némaságában látható harcos kiállítás önmagunkért. Ugyanis ebben a filmben a három nő közül kettő szingli, csupán Christinének vannak gyerekei és férje, de mindhárom elég szerény körülmények között élnek. A hangsúlyozott jólétiség értelmében veszténivalója egyiküknek sincs igazán.

Mindezek után milyen jövőkép sejlik fel a mostani holland filmekből? Hogyan viszonyulnak a felnőttek a gyerekekhez? Miként botladoznak a gyerekek a felnőttek árnyékában? Lehangelő módon. Míg a Stációkban a szülők presszóiban, éttermekben csépelik a szavakat, kamasz fiúk otthon már-már katatón némaságba és mozdulatlanságba fordul. Egyetlen aktivitása a szamurájkard törölgetésén túl, hogy időnként belopódzik egyedül hagyott idegen lakásokba. Sorstársakat

keres. De nem embereket, hanem a lakásokban hagyott bútorokat, tárgyakat. Hiszen ő is ezekkel áll egy szinten, ő is csak egy tárgy – hangsúlyozza a film többször is nem kevés didaxissal. Hasonlóan tárgyi szinten kezeli a kisbát Nadine is. Egyszerűen eltulajdonítja. Kettőjük road movie-jának az lenne az értelme, hogy Nadine rádöbben, egy emberi lényel van kapcsolata, akit nem lehet tárgyként kezelni, mint az őt körülvevő jóléti világ megannyi kellékét. Azt most tegyük félre, hogy hányszor láttunk efféle metamorfózist a mozivásznnon (gondoljunk csak minden idők egyik legjobb ilyen típusú filmjére, az Esőemberre!), de a filmben egy sereg idegesítő dramaturgiai és történetvezetési hibával bonyolódik a cselekmény. A film vége felé például, csak azért, hogy Nadine-t végre kapcsolatba hozzák egy portugál családjával a tengerparton, azt eszelték ki az alkotók, hogy fiatalasszonyunk menjen be a portugál nő sűrűn füstölő apartmanjába, és vegye ki a mikróban felejtett tejet, ami a bűz és füst forrása. De ki hiszi el, hogy egy igazi anya, amikor egyedül van a gyerekekkel, berohan másvalaki házába az életét kockáztatva, hogy ott megszüntesse a füst (és vélhetően a tűz) forrását, miközben szemmel láthatóan senki sincs életveszélyben? Ezek a jelenetek tökéletesen ellentmondanak az alapkoncepciónak. Nadine-nak ugyanis már éppen hogy kellene annyi felelősséget éreznie a „kisbábja” iránt, hogy nem megy bele egy ilyen veszélyes dologba. Ezzel mutatná a film, hogy a lopott „tárgy” immár emberi lény számára. A film végül azzal az invencióssal megoldással lesz úrrá saját koncepcionális egyenetlenségén, hogy Nadine egy pár pillanatra leveszi a szemét a babakocsiról. Mikor visszanéz rá – nincs benne a gyerek. Örült keresés veszi kezdetét. Nadine egész lényét átjárja a fájdalom. (Az alkotók a nő állapotváltozásait azzal is hangsúlyozzák, hogy aztán más-más színésznővel játszatják Nadine-t a különböző típusú szituációkban, így dühítve fel a nézőket, ami talán a cselekménybonyolításból hiányzó feszültséget hivatott pótolni.) Szinte önkívületben örjögve rohan egy homokos úton. Még szerencse, hogy éppen erre indult el, mert kisvártatva belebotlik egy idős asszonyba, aki karjában dajkálhatja a kisbát. Azért vettem fel, mert sírt – magyarázza ártatlan arccal a fekete ruhás hölgy, arra az apró tényre elfelejtve választ adni, hogy azért mert egy idegen kisbaba sír a kocsiában, miért kell kivenni onnan, és messzire kivinni a strandról. De mindegy is, mert a lényeg, hogy Nadine ekkor megérti, milyen fájdalom keríthette hatalmába a gyerek igazi anyját, amikor ő ellopta. Így ugyanazzal a hősiességgel, ahogy elemelte a babát, visszatolja a szupermarketbe, és sorsára hagyja. Számomra a film ezzel azt bizonyítja, hogy Nadine menthetetlen. Milyen joga van el emberi viszonyulást magával kapcsolatban másoktól, ha az ő női szívét még egy csecsemő sem tudja meglágyítani, és nem képes belőle emberi érzéseket előcsiholni. Úgy szabadul meg a babától, ahogy szerezte: tárgyként. A Wolfsbergenben a gyerekekre szintén aligvetnek ügyet a felnőttek. Felszissenést váltanak ki a nézőből, annyira egyértelmű üzenetűek a film jelenetei. Az egyikben például (miközben az anya a szeretőjé-

vel meztelenkedik) az apa a két kislányt fürdetsi. Csöng a mobilja. Természetesen kipréseli magát a szűk helyiségből. A gyerekek egyedül maradnak! Nincs más hátra, a nagyobbik elkezd megtörölgetni a kishúgát. Természetesen a felnőttek a gyerekek előtt veszekednek egymással. Mintha a kicsik is csak tárgyak volnának a számukra. A nagyobbik lány úgy próbálja jelezni különbözőségét a tárgyaktól, hogy a feszült helyzetekben szép lassan letol egy bögrét az asztalról, hogy aztán az nagy csörömpöléssel szétrobbanjon a földön. Igen, jól értjük a bárdolatlan „utalást”: mintegy azt kiáltja ezzel a gyerekek, vegyetek minket is emberszámba, legyetek tekintettel ránk is! Nyilván nem jelzésértékű, hogy két filmben is a férfiak közelednek gyerekként a gyerekekhez. A betolakodó főhőse, Tom Vansant egyre gyakrabban borul ki a munkahelyén is, mert nem tud magyarázatot adni arra, miért lett öngyilkos a kislánya. Már senki nem kutatja az okokat, csak ő. Aztán egy nap találkozik egy kocsmában az övével nem sokkal idősebb kóborló lánnyal. Valami azt súgja neki, hogy a kamasz lány a segítségére lehetne. És nem is az a lényeg, hogy a meglehetősen bárgyú krimiszál hogyan „bonyolódik” (bár ez meglehetősen jó szándékú kifejezés a film történetével kapcsolatban), hanem hogy közben felderül Elsie sorsa. A szökött kislányt egy család a halott gyermekük helyébe kényszeríti. A viszonylagos jólét paravánjai közé zárják. Elveszik a nevét, és megkezdik a személyiségcseréjét. És mindez rendben levőnek tűnik. Kicsit nem vagyunk azonosak önmagunkkal, de hát végül is jól élünk, nem szenvedünk legalább szükségét semmiben. A szeretet látszata is jobb, mint a szeretet hiánya. Csakhogy Tom erről másként gondolkodik, és mint egy régi revolverhős, kiszabadítja Elsie-t ebből a talmi szituációból. Megadva neki a lehetőséget, hogy azonos legyen önmagával. Az Alzheimer-ügy-beli bérgyilkos egy mólón szembenéz a megbízói által kiszemelt áldozatával. A kemény vonású, látszólag faragatlan (pedig dehogy!) idős férfira egy ártatlan szempár ragyog vissza. Angelo Ledda a napszemüvege dacára azonnal átlátja a helyzetet: ez a teremtés még nincs tizenkét éves! És életben hagyja. (Fájlaltam, hogy nem derül ki a filmből, miért ilyen fontos sarokszám a tizenkettes. Pedig többször is elhangzik, mintegy ujjmutatással: még nincs tizenkét éves! Ha mondjuk, tizenhárom éves lenne, akkor meg lehetne ölni?) A pillanat olyan súllyal nehezedik a lelkére, hogy pálforduláson megy keresztül. Persze ehhez szüksége van még egy élményre. Ledda meglátogatja magatehetetlen bátyját egy elmeógyógyintézetben. Az Alzheimer-kór bánt el így vele. Olyan ártatlanul ül a klinikán a testvére, mint egy kisgyerek. És mivel Angelo is érzi magán a kór első tüneteit, tudja, hogy nemsokára ő is így végzi majd. A gondoskodást igénylő gyermeki és öregkori állapot összevillan a filmben. Leddát átjárja a gyereklet kiszolgáltatottságérzete, és megbízói ellen fordul. Legyenek bármilyen befolyásosak és látszatra tiszteletre méltóak is az őt megbízó szervezet legfőbb vezetői, elgereblyézi a világból a szemetet, miként az egykori karikatúrán Lenin teszi ugyanezt egy hatalmas seprűvel. Úgy legyen!

Gyerekszoba helyett dühöngő?

Csejk Miklós



4 perc

Hosszú ideje nem tudok szabadulni Antoine Doinel kétségbeesett tekintetétől, mellyel a Négyszáz csapás zárójelenetében néz ránk. Rám. Segítséget vár. Hiába telt el ötven év, ugyanezt a kétségbeesett tekintetet látom lelki szememmel a híradókban, amikor a Blahán késelő fiúról hallok a híreket, s akárcsak François Truffaut önéletrajzi filmjében a rendező hasonmásaként megjelenő Antoine, ez a fiú is szökésben van. Elölünk szökik, ráadásul szintén tizenkét éves. Egyébként G. Istvánnak hívják, magát Krisztiánnak nevezi, Romániából érkezett Magyarországra, jól beszél magyarul, viszont írni-olvasni nem tud, már csak azért sem, mert soha nem járt iskolába, évek óta az utcán él, és lopásból tartja fenn magát. Körülbelül ennyit tudunk róla. Egy hosszú mondatnyi információt, amelynek minden szava botrányos tartalommal bír. Különösebben persze nem figyelt fel a médiafogyasztó polgárság jelentős része Krisztiánra még akkor sem, amikor karácsony előtt az egyik internetes portálon egy nyolcperces jópofáskodó feature-ben Krisztián maga számolt be helyzetéről cigarettával a szájában. Ebből a kisfilmből már látható volt, hogy tettei következményeit értékelő belátási, erkölcsi képessége körülbelül egy három-négy éves gyerekének felel meg. Krisztiánból igazi médiasztár –akivel még a belügyminiszter is foglalkozik –csak akkor vált, amikor megkéselt egy tizenöt éves fiút a Blaha Lujza téren. Akkor is csak azért, mert hiába fogta el őt a rendőrség, kiderült, hogy semmit nem lehet vele kezdeni, mert kiskorú, ráadásul külföldi, elhelyezték tehát ideiglenesen egy nevelőintézetben, ahonnan (ahogy ez várható volt) egy nap alatt meg is szökött. Újra feltűnt a Blahán, majd rövid időn belül a hírverseny egyik fontoskodó szereplője ország-világ tudomására hozta, hogy szélsőséges szervezetek azon gondolkodnak, jó volna végre rendet tenni a Blahán. Ekkor az addig teljesen megoldhatatlannak tűnő ügy is megoldódni látszott: a román konzulátus sajtóattaséja (!) bejelentette, a

Börtönök és javítóintézetek a mozivásznon

Hargita megyei gyermekvédelmi hatóság képviselője átveszi a kisfiút. Ha ez a sajnálatos esemény (mármint a késelés) meg nem történik, bátran borítékolhatjuk: még most is a Blahán lófrál Krisztián, és ijesztgeti a hajléktalanokat. Ez a történet elég sok kérdést vet fel, mi most csak kettőre keressük a válaszlehetőségeket, szokásunkhoz híven a mozivásznon. Egyrészt arra, ki a hibás. Vagyis miért növekszik tendenciózusan a tizennégy év alattiak körében a bűnelkövetők aránya? Másrészt, lehet-e segíteni? Vagyis lehetséges-e egyáltalán reszocializáció zárt intézetekben; példánknál maradván: van-e bármi esélye Krisztiánnak, ha képesek bent tartani a csíkszeredai gyermekotthonban, ahol elhelyezték a román hatóságok?

Hol is tartunk? Az ország legolvasottabb napilapjában még mindig arról szól a vita, hogy vajon az integrált oktatás, vagyis a hátrányos helyzetű és sajátos nevelési igényű tanulók együttnevelése a többi gyerekekkel nem hátrányos-e a többi gyerekekre nézve. Mindez persze akkor, amikor számtalan nemzetközi tapasztalatot értékelő tanulmány arról számol be, hogy nemhogy nem hátrányos, hanem kifejezetten előnyös. A magyar tanárok java része mindebben nem hisz. Úgysem működik, mondják, mi pedig nem tudunk másra gondolni, mint a Négyszáz csapás híressé lett, az oktatás

alapvető problémáját leleplező jelenetére, vagyis arra, amikor a szerelmes verset diktáló és táblára író tanár nem veszi észre, hogy egyszerűen nem értik a diákok a költeményt. Unják az órát. A néző is így lesz ezzel a moziban a monoton diktálás miatt. Másrésztől meg túl korai még nekik ez a tananyag, amikor pedig elbánnak a diákok a verssel, és valamit megértenek, vagy inkább megéreznek abból, hogy ez egy szenvedélyes szerelmes vers, a tanár háta mögött csókokat dobna, karjukkal ölelést imitálnak, vagyis tökéletes drámapedagógiai módszerrel feldolgozzák az amúgy érthetetlen költeményt, akkor jön a büntetés, kiabálás, megalázás, még a kréta is repül az egyik gyerek felé. Truffaut oly tökéletesre csiszolta ezt a jelenetet, hogy könnyen belátható, mi is a hiba. Bár a gyerek tudja, mi kell neki, játékos tanulás sok nevetéssel, mozgással, interakcióval, a tanár mindebben rendezőként lát. Mire a gyerek felnő, a tudomány és a művészet nem kaland lesz neki, hanem büntetés. A deviáns viselkedésre hajlamos diákok tökéletesen érthető módon nem hajlandók részt venni a számkra kimért unalmas, érdektelen büntetésben, melyet oktatásnak hívunk. Például iskolakerülésre adják tehát a fejüket, ahogy Truffaut-nál is láthatjuk. Miért fontos az oktatás? Mert azt nehezen tudjuk befolyásolni, hogy a szülők mit tanítanak meg egy gyereknek és mit nem, egyáltalán, mennyire foglalkoznak vele. Arra is gyenge a befolyása a társadalomnak, hogy mit tanul meg a barátaitól egy gyerek. Az oktatást viszont lehetne egy csöppet felügyelni. Nem lehet elégszer elmondani: az integrált, színvonalas, a gyerekek igényeit figyelemmel kísérő, játékos és interaktív oktatás a fiatalok bűnözés megelőzésének az egyik alappillére. Aki innen kihullik, annak már csak egy lépés a bűnözés, hiszen miből élhetne meg az utcán egy fiatalok? Be kell látnunk, hogy az utolsó szalmaszál az iskola lenne. Ehhez képest a magyar iskolák többségében még mindig ugyanaz a helyzet, mint a Négyszáz csapás című filmben. Érdektelen, unalmas az oktatás.

Vier percen, magyarul 4 perc (Chris Kraus, 2006). Már a cím arra készíti, hogy végiggondoljuk, mire is elegendő négy perc. Hirtelen rávágjuk: semmire. De ha jobban eltöprengünk: gyakorlatilag mindenre. Manapság ilyen hosszúak a zeneszámok, ennyi idő alatt kell valakinek bebizonyítania, hogy méltó-e a figyelemre. Méltó-e bárki is arra, hogy feltartson négy percig? Adok-e rövid életemből négy percet egy gyilkossá lett lánynak, hogy elmondjon valamit magáról, a világról, a gondolatairól. Mondjuk, zenében. A válasz egyszerű: nem. Az átlagember elítéli az ilyesmit (gyilkosság), még akkor is, ha azt egy szép leányzó követi el. Bár a szépség, ez esetben az aranymetszés szabálya szerinti arányosságot értjük rajta, sok mindenre felmentést ad. A gyilkosságra még nem. De mi van akkor, ha tehetséges valaki, aki gyilkos. Semmi nincs, vágjuk rá gondolkodás nélkül. És mi van akkor, ha zseni? Ha képes arra, hogy átalakítsa a szépségről alkotott fogalmainkat. Ha az arányosságot, a rendet káosszá dűlja fel, s mi ezt a káoszt imádjuk, rajongva imádjuk, s ezzel új rendet, új minőséget szül. Problémás film ez a 4 perc. Igen, persze, felmentjük, hát hogyan mentenénk fel. Ugyanis a zseni olyan energiazónával rendelkezik, melynek titkáról semmit, de semmit nem tudunk. Szerencsére. Viszont a hatásáról annál többet. Varázslatnak hívjuk. Varázslatnak, művészetnek, mely megtisztítja a lelket. Méregtelenít.

A 4 perc úgy kezdődik, hogy csomagol a zenetanár, nincsen pénz a honoráriumára. Mert felmerül a kérdés: minek a művészeti nevelés egy börtönben? A film plasztikusan bizonyítja, hogy a reszocializációs munkában milyen sokat számít a játékos oktatás, különösen a művészeti nevelés.

Persze el kellene jutnunk oda, hogy ezekre a kiskorúakra nem bűnelkövetőként, hanem bajban lévő gyerekként tekintünk. Már a 19. század óta tudjuk, hogy a gyerek érettsége, belátási képessége más, mint a felnőtteké, mégis manapság úgy tűnik, sokan kis felnőttekként bánnak velük. Büntetnék őket nevelés helyett. Ez a helyzet például Angliában, ahol tíz év a büntethetőség alsó határa, manapság vita folyik arról, hogy akár nyolc évre is levinnék. Németországban

Reszocializáció és film

pedig hamarosan megkezdik egy úgynevezett átnevelő tábor építését, tizenkét és tizenöt év közötti gyerekeket zárják be ezekbe a „lágerekbe”. Érdemes megjegyezni, hogy alig titkoltan a bevándorlók bűncselekményeket elkövető gyerekeinek szánják ezeket az intézményeket a kancellár asszony áldásával. Nagyon nehéz megmondani, hogyan lehet helyesen kezelni a problémát, de a gyerekekkel foglalkozó szakértők jelentős része nem hisz a börtönökben. Általában azért választják ezt a megoldást a politikusok, mert sokkal olcsóbb, mint egy jól működő javító- és nevelőintézet. Rövid távon persze. Mivel kevesen érzik a javító- és nevelőintézet, valamint a börtön között a különbséget, érdemes néhány mondatban kitérni rá. A börtönben cellák vannak és rabok, akik napjuk jelentős részében unatkoznak, a reszocializációs programok minimálisak, az örök agresszívek és buták, a rabok között jellemző a hierarchikus viszonyrendszer. Remélhetőleg manapság nem olyan rossz a helyzet, mint Mész András fiatalkorúak börtönében készült 1985-ös dokumentumfilmjében, a *Bebukottak*ban, ahol például büszkén magyarázzák el az elítéltek, hogyan csicskázatták és erőszakolják meg egymást. A javítóintézetekben viszont nincsenek cellák, rabok, elítéltek. Itt növendékek vannak, akik az épületen belül szabadon mászkálhatnak, sokszor még a kertben is. Itt is vannak örök, de szinte láthatatlanok, a növendékekkel egyáltalán nem foglalkozhatnak, csak a nevelőtanárok. Ezekben az intézményekben (Magyarországon kettő van belőlük, egy a fiúknak és egy a lányoknak) gyerekeknek tekintik a növendékeket, akik délelőtt iskolába járnak, délután sportolnak, tanulnak, képességfejlesztő szakörökre járnak, főznek, este pedig közösen tévéznek, beszélgetnek, társasoznak. Nem zárt ajtók mögött alszanak, általában kevesen egy-egy szobában, álmukat is nevelők vigyázzák. Hétfvégén sokszor színházba, moziba vagy cukrászdába mennek, nyáron például strandra, no meg persze haza a szüleikhez. Hierarchia

nem nagyon alakulhat ki közöttük, mert a nevelők, akik folyamatosan velük vannak, velük tanulnak, sportolnak, fűznek gyöngyöt, ültetnek virágot, festenek képet, elemeznek filmeket, énekelnek, táncolnak, ezt megakadályozzák egyes pedagógiai módszerekkel. Egy ilyen intézményben minden pillanat a reszocializációról szól, a nevelésről, melyet szakemberek irányítanak. Az persze más kérdés, hogy egy ilyen intézmény is működhet jobban és rosszabbul, minden a nevelői gárdától függ, Magyarországon ezen a téren még nagyon, de nagyon le vagyunk maradva. De a cél, az irány megfelelő. Az alapvető különbség a börtön és a javító- és nevelőintézet között tehát az, hogy az egyik büntet, és kivon a „forgalomból”, a másik nevel, és megpróbál benne tartani a „forgalomban”, az életben, ahogy csak teheti, erősíti a valóságismeretet. A javító- és nevelőintézetek célja, hogy pontosan ugyanúgy éljen egy gyerek náluk, mint egy középosztálybeli fiatal, azzal a különbséggel, hogy itt a szülők szerepét egy időre a nevelők veszik át (általában egy férfi és egy nő egy csoportban). Ezekben az intézetekben 14 és 18 év közötti fiatalokat helyeznek el. Persze jellemző, hogy a fiatalok botrányos börtöneiről sok film készült, de javító- és nevelőintézetekről nem nagyon találunk. Ez azzal is összefügg, hogy információim szerint Magyarországon még az érintett bírók jelentős része sincs tisztában azzal, hogy ténylegesen mi a különbség a kétféle intézmény között, arról már nem is beszélve, hogy sokan, ha tisztában is vannak vele, akkor is a börtönt részesítik előnyben. Ha az okokat keressük, érdemes megnézni Vészi János 1990-es dokumentumfilmjét, *A halál villamosát*. A filmből egyértelműen kiderül, hogy a bíró negatív értelemben elfogult, erősen konzervatív, tekintélytiszteleten alapuló világképe miatt a villamoson énekelgető fiatalokkal semennyire nem képes azonosulni, míg a teljesen részeg, fegyverrel jogtalanul hadonászó férfival teljes mértékig azonosul, mivel egy rendőrrel van szó. Nem csoda, hogy a rendszerváltás után a tár-

gyalást megismételték a bíró elfogultsága miatt. Ilyen esetekről persze ma is bőven tudunk, hogy csak egyet említsünk: Pusoma Dénes esetét, akit leginkább roma származása miatt ítélnék nyolc év börtönbüntetésre ártatlanul. Mikor kiderül az igazság, előkerül persze véletlenül az igazi gyilkos, az állam nem hajlandó kártérítést adni. Hazatérve a faluja kiközösíti, munkát nem kap, a kártérítés reményében adósságba veri magát, s miután mindenét elveszti, öngyilkos lesz. A történetből Nincs kegyelem (2006) címmel készített remek játékfilmet Ragályi Elemér, aki az idei filmszemlén a legjobb rendező díját vehette át a munkájáért. A halál villamosához képest tizenhat évvel később még mindig ugyanott tartunk: az előítéletes, konzervatív, empátia nélküli bíróság problémájánál.

Hogy mennyire lehetséges reszocializáció zárt intézményekben, arról megoszlanak a vélemények. Amiben viszont mindenki egyetért, az az, hogy megfelelő anyagi támogatás és színvonalas utógondozás (ami megint csak sok pénzbe kerül) nélkül teljesen reménytelen. Ma Magyarországon ez a helyzet. A javító- és nevelőintézetek hazánkban nemzetközi viszonylatban mérve fillérekből gazdálkodnak, megfelelő mennyiségű és minőségű munkaerőt (kellő számú nevelőtanárt, képességfejlesztő pedagógusokat, továbbképző programokat) nem képesek megfizetni, kis túlzással élve ilyen munkára csak az megy, akit máshova nem vettek fel. Pedig éppen fordítva kellene hogy legyen. A legjobbakkal kellene dolgozni. Másrészt pedig gyakorlatilag működésképtelen, teljesen alulfinanszírozott az utógondozás, ami azt jelenti, hogy hiába foglalkoztak évekig egy-egy növendékkel az intézetekben, ha utána visszalöki a rendszer oda, ahonnan jött. Szakma nélkül, pénz és hajlék nélkül, álláslehetőség nélkül milyen esélyei lehetnek egy fiatalnak, aki a szülei általában egyáltalán nem számíthat? Hogy ne vezessen egyenes út vissza a bűnözés világába, az utógondozás keretében legalább két szakmát kellene adni a növendékek kezébe, jelentősen támogatott albréteket, az albréthez közel államilag támogatott munkalehetőséget, a növendék sorsát figyelemmel kíséző szociális munkást, nevelőtanárt. Első pillantásra sokba kerül mindez, de ha végiggondoljuk, hogy mennyit költünk a rendőrségre, ha belegondolunk abba, hogy milyen mértékig lehetne csökkenteni egy ilyen programmal a bűnözést hosszú távon, s legvégül belegondolunk, hogy börtön helyett emberhez méltó életet biztosítottunk egy halmozottan hátrányos helyzetű fiatalnak, akkor mégiscsak oda jutunk, hogy mindenki nyer az ügyön. De sajnos ez még nincsen így, egyelőre azt gondoljuk, a börtön olcsóbb. Egyébként hogy mennyire elkeserítő a helyzet a szabadulás után, jól látható például a *Miss Gulag* (Marija Jacskova, 2007) című remek orosz dokumentumfilmben. Két szóval le is lehet írni a lényegét: teljesen kilátástalan.

Összefoglalva tehát: a megelőzésre és a reszocializációra kifinomult pedagógiai módszerek vannak, semmi ördögösség. Az utógondozás talán még ennél is egyszerűbb, bár igencsak költséges folyamat. Mégis tétlenül tárjuk szét a karunkat, mikor Antoine Doinel kétségbeesett tekintetéhez hasonló segélykéréssel találkozunk ötven évvel később. Nevelés helyett büntetésért kiáltunk dühösen. Csak azt látjuk, hogy megvadultak a kölykeink. Pedig nem elvetemültek ők, csak azért nem motiváltak érzelmi- leg a tanulásra, munkára, polgári morál betartására, mert nagyon mélyen, lelkük legmélyén és sokszor jóvátehetetlenül sérültek. A sérült lelkű gyerek megvadul. Pedig ha lenne pénz, szakértelem, kapacitás és mély elkötelezettség, néhány év alatt jelentős és tartós eredményeket lehetne elérni mind az oktatásban (megelőzés), mind pedig a javító- és nevelőintézetekben (reszocializáció). Csak hát úgy vagyunk ezzel is, mint a hajléktalanság kérdésével. Tudjuk, hogy lenne megoldás, azt is tudjuk, mi az, de a döntéshozó, a politikus nem motivált a helyzet megoldására, ami ráadásul sok pénzbe is kerül. Amíg a civil társadalom nem követeli ki, hogy legyen valami változás, addig minden marad a régiben. Változásért pedig csak akkor szoktunk kiáltani, ha egy kisgyerek megkésél egy másikat az MP3-as lejátszójáért a Blahán.



A 20th Century Fox

Kárpáti György

William Fox nagyszabású stúdiót és mozhálózatot vizionált a filmgyártás kezdetén. Csakhogy nem voltak olyan vezetői adottságai, mint Adolph Zukornak, Marcus Loewnek vagy Nicholas Schencknek. A Fox Stúdió még így is a korai Hollywood egyik meghatározó vállalkozása volt, mely a hangosfilmre való átálláskor vált az álomgyár egyik vezető stúdiójává. Végül Rupert Murdoch vezetésével kapaszkodott fel a csúcsra a 80-as években úgy, hogy tartósan ott is tudott maradni.

William Fox 1879-ben született Wilhelm Fuchs néven a magyarországi Tolcsván. Karonülöként érkezett az USA-ba. Első moziját 1904-ben a New York-i Brooklynban vette James Stuart Blackontól. Ugyanebben az évben alapította meg a Greater New York Film Rental Companyt, hogy növekvő mozhálózatának filmigényét ki tudja elégíteni. 1910-ben a Union Square-en található Zeneakadémiát is megvette, majd három év elteltével mozivá alakította át. Ez a változtatás is közrejátszott abban, hogy nem-sokára filmgyártásba fogott.

1915-ben alapította a Fox Film Corporationt, mely két vállalkozása összeolvadásából alakult: a Greater New York Film Rental forgalmazó cégből és a Fox Office Attractions Companyból. Csak keleten terjeszkedett, New Yorkot tekintette bázisának. Filmgyártásának funkciója saját mozijainak ellátása volt. A filmkészítés számára másodlagos volt, elsősorban a moziépítés és -üzemeltetés érdekelt. Első filmje az egytekerces Life's Show Window volt. 1917-ben a többi filmes példáját követve Fox Kaliforniába küldte Sol M. Wurtzelt, hogy mérje fel a filmkészítési lehetőségeket a nyugati parton is. Los Angelesben kölcsönzött ki egy stúdiót, és a sztárkultusz hajnalán megpróbált színésznőt faragni Theodosia Goodmanból, akit Theda Barának nevezett el, remélvén, hogy ő lesz az új Mary Pickford. Megszerezte a korábbi westernhős Tom Mixet, és PR-tevékenységre felvette Winfield Sheehant. 1919-ben kezdett állandó telephely kialakításába Kaliforniában, ami egy kis stúdió építését jelentette Hollywoodban.

A 20-as évek elején Fox szerényen működött, s az esetek többségében késve reagált konkurenséhez képest. Ebben az időben a stúdió egyik igazán sikeres munkája John Ford Acéllóvasa volt. 1925-ben a stúdió nagyszabású Broadway-adaptációkkal igyekezett lépést tartani a konkurensokkal. 1926-ban Fox a siker három összetevőjét ekképp határozta meg: „adaptálj sikeres színdarabokat, hozz európai rendezőket a presztízsfilmekhez, bizzál a klasszikus műfajok anyagi sikerében!”

Fox igen korán elkezdett érdeklődni a hangtechnika iránt. 1925–26-ban különböző szabadalmak révén kifejlesztette a Movietone hangrendszert. Majd elindította a heti rendszerességgel jelentkező Fox Movietone Newst, amely 1963-ig futott. A növekvő stúdióknak helyre volt szüksége, így 1926-ban Beverly Hillsben megvettek egy 300 hektárnyi területet, melyen felépült a Movietone City, a kor legmodernebb stúdiója. Mikor a rivális Marcus Loew 1927-ben meghalt, Fox felajánlotta az örökösöknek, hogy megvásárolja Loew több mint 200 moziját, valamint az MGM stúdiót. Sikerült is megegyezniük, de az MGM vezetője, Louis B. Mayer – politikai kapcsolatait felhasználva – megtorpedózta az egyesülést, s az 1929-es világgazdasági válság után Fox lényegében tönkrement. (Túl sok kölcsönt vett fel ugyanis a mozhálózat növelésére, a hangtechnikai fejlesztéshez, a Movietone City létrehozásához és Loew birodalmának felvásárlási kísérletéhez.) Stúdiója ötszáz mozijával együtt csődgondnokság alá

került, és a pénzügyi szakemberek banki felhatalmazással reorganizációba fogtak. Egyértelmű volt, hogy a túlélést a beolvadás jelentheti, így a Fox Sidney Kent elnöksége alatt 1935-ben összeolvadt a 20th Century Picturesszel, és a neve 20th Century-Fox lett.

A független hollywoodi 20th Century Picturest 1933-ban alapította Darryl F. Zanuck (A Warner Bros.-tól), Joseph Schenck (a United Artists volt elnöke), Raymond Griffith és William Goetz. Az elnök Zanuck, az alelnök Goetz lett. A vállalkozás sikeresen indult: 1934-ben a The House of Rothschild című alkotásukat, majd egy évre rá Victor Hugo regényének adaptációját, a Nyomorultakat jelölték a legjobb film Oscar-díjára.

A Twentieth Century-Fox Film Corporation 1935. május 31-én kezdte meg működését (a névben a kötőjelet 1985-ben hagyták el). Schenck a vezérigazgató, míg Zanuck a produciók vezetője lett. Mindketten úgy látták, hogy profi stúdiójukon és mozijaikon kívül nem sokat tudnak felmutatni: a 20th Century-Fox legnagyobb sztárja, Will Rogers néhány héttel az összeolvadás után meghalt repülőgép-szerencsétlenségben, női sztárjuk, Janet Gaynor veszített népszerűségéből; ígéretes sztárjaik, James Dunn és Spencer Tracy alkoholproblémákkal küszködtek. Zanuck gyorsan szerződött néhány fiatal színészre, hogy a Fox szekekrét tolják (Tyroné Power, Don Ameche, Henry Fonda, Sonja Henie, Betty Grable és a hétéves Shirley Temple – utóbbival nem kevés szerencsésük is volt). A népszerű életrajzi filmeknek és a musicaleknek köszönhetően a Fox ismét nyereségesé vált. Míg Zanuck tizennyolc hónapos sorkatonai szolgálatát teljesítette, Goetz vitte a céget, vezető sztárjuk Betty Grable volt, miközben Shirley Temple minden idők legnépszerűbb gyereksztárjává vált. Zanuck 1943-as visszatérésekor új irányt szabott, s az olyan filmeknek köszönhetően, mint a The Razor's Edge, a Wilson, az Úri becsületű, a The Snake Pit és a Bumeráng, provokatív felnőttségű filmek készítőiként jegyezték őket. Emellett továbbra is sikeresen gyártottak musicaleket és regényadaptációkat.

A második világháború után a televízió rémétől fenyegetve technikai fejlesztésekbe menekültek. 1938–1948 között ők készítették a legtöbb Technicolor filmet (több mint hetvenötöt), majd 1953-ban Zanuck bejelentette, hogy a továbbiakban valamennyi filmjük CinemaScope-ban fog megjelenni. Az új eljárás felszereléséért a mozikba 25 000 dollár/vászon telepítési költséget is fizettek a moztulajdonosoknak, valamint lehetővé tették, hogy a konkurens stúdiók is alkalmazzák a technikát. Az első két CinemaScope-film sikere után (A köntös, Hogyan fogjunk milliost?) a Warner Bros., az MGM, a Universal és a Columbia is áttért az új technológiára. 1956-ban Zanuck lemondott, s bár többen is követték őt a poszton, sikereit nem tudták megismételni. A 60-as évek elején a Theda Bara-féle Kleopátra remake-je miatt nagy bajba került a stúdió. Walter Wanger producer egymillió dollárt ajánlott Elizabeth Taylornak, amivel a film költségvetése elkezdett az egekbe szökni, s a színésznő partnerével, Richard Burtonnal való románc a média kedvenc témájává vált.

A másik problémás színésznőjük ekkor Marilyn Monroe volt, aki a Something's Got to Give-ben Dean Martinnal játszott volna. Spyrous Skouras producer előbb kirúgta, majd újra felvette a nőt, mivel Martin senki mással nem volt hajlandó szerepelni a filmben, ám 1962-ben Monroe váratlanul elhunyt, így a filmet sosem fejezték be, s buktak vele több mint 2 millió dollárt – amivel megpecsételődött Spyrous Skouras sorsa. Joe Schenck – aki a Foxot a nagy hollywoodi stúdiók

közé vezette – 1961-ben meghalt, egy évvel később pedig elbocsátották Skourast. A helyére 1962-ben ismét Darryl F. Zanuck lépett, aki rendbe szedte a stúdiót. A 10 milliós büdzséjű nagyszabású háborús film, A leghosszabb nap nemzetközi szereposztással aratott osztatlan sikert világszerte, 50 millió dollár bevételt termelve. Zanuck legendás nyolcórás vezetői értekezletet tartott, melyen támadta a Skouras-féle téves stúdióstratégiát, s magát nevezte meg a siker egyetlen lehetséges letéteményesének. Zanuck stúdióvezető lett, fia, a 27 éves Richard Zanuck pedig az elnök. Az új vezetés megvágta és siettetette a Kleopátra befejezését, átmenetileg bezárták a stúdiót, és kirúgták a teljes, 300 fős személyzetet, hogy pénzt spóroljanak. Leállították a Movietone Newst is. 1961-ben a stúdió vesztesége 22,5 millió dollár volt, 1962-ben 39,8 millió dollár, majd 1963-ban már 9,1 millió dolláros profittal zárt a cég. Megmentője a tévé lett. 1963-ban a Foxnak nem volt tévésorozata, 1964-re lett öt, 1965-ben pedig már tíz tévésorozatuk futott. Olcsó és népszerű filmeket-filmsorozatokat készítettek, majd 1965-ben bombasztikus sikert ért el A muzsika hangja című musicallel. A folytatás azonban elmaradt: a következő három nagy költségvetésű musicaljük megbukott (Dr. Doolittle /1967/, Star! /1968/, Hello Dolly! /1969/), ami azt mutatta, hogy Zanuck felett is eljárt az idő. 1970-ben a Tora, Tora, Tora volt az utolsó csepp a pohárban: a háborús film bukása után a stúdió rekord-veszteséget ért el (77 millió dollár).

Zanuckot lemondatták, s helyette Dennis Stanfill érkezett. Elnöksége és Alan Ladd Jr. producerkedése mellett készült el a MASH (1970) és a Patton (1970) – mindkettő nagy sikert aratott, s provokatív voltak miatt nagy visszhangot is kiváltottak. A MASH-ből sikeres sorozatot készítettek (hihetetlenen profitot termelve vele), majd zöld lámpát kapott A francia kapcsolat (1971), A Poszeidon katasztrófa (1972) és A pokoli torony (1973). A 70-es években sikert aratott az Ómen (1976), majd következett Mel Brooks Bombasikere (1976). De a szerencse akkor szegődött igazán a Fox mellé, amikor investálni mert George Lucas új tervébe, a Csillagok háborújába. A fiatal rendező ugyan hatalmas hasznot termelt a Universalnak az Amerikai Graffitivel, de új elképzeléséhez mégsem kapott pénzt. A Fox viszont 10 milliót adott neki, amivel 1977-ben bankot robbantottak.

1978-ban új befektetők vették át a Foxnál az irányítást (Marc Rich és Marvin Davis), akik 1985-ben két részletben eladták teljes tulajdonukat a News Corporationnak, s vezetőjének, Rupert Murdochnak. Murdoch áthozta Barry Dillert a Paramounttól, aki tervet is hozott magával: egy stúdióhátterrel megerősített tévéhálózat elképzelését. 1986-ban megalakult a Fox Broadcasting Company, mely az elkövetkező húsz évben igen nyereséges vállalkozássá vált. Murdoch elképesztő médiabirodalmat épített ki.

Az art deco stílusú 20th Century Fox logó eredetileg a 20th Century Picturesé volt, s 1935-ben cserélték le a Pictures Inc.-et Fox-ra. Az eredeti logóban kevés animáció volt, ám az évek során a stúdió megkülönböztető főcíme számos változás ment keresztül. A 90-es években végül az akkor újak számítógépes CGI-technológiával poroltatta le Kevin Burns producer. A logóhoz tartozó fanfárt 1933-ban Alfred Newman komponálta, aki a Fox zenei részlegét irányította 1940-től a 60-as évekig. Mind a logót, mind a fanfárt előszeretettel parodizálják, illetve alakítják át blockbusterek kedvéért (Die Hard 4, Holnapután, A Simpson család: a mozifilm). Az egykori Fox Hollywood szimbóluma lett.